ART ET ESTHÉTIQUE

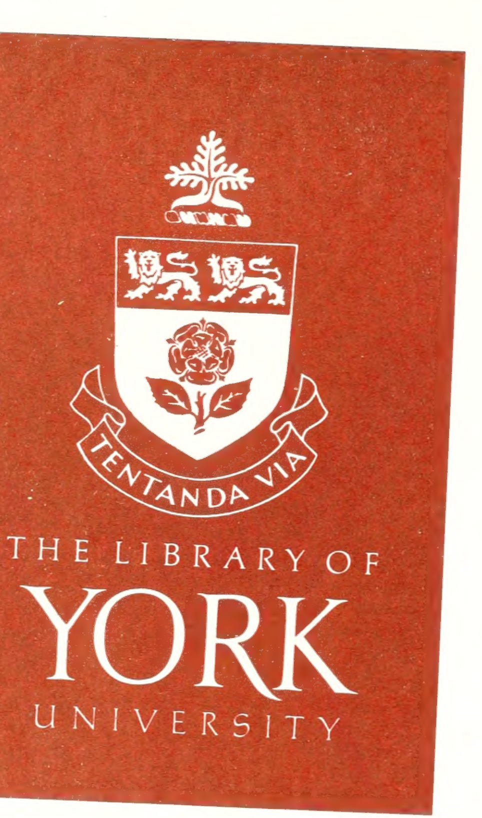
Études publiées sous la direction de M. PIERRE MARCEL

André Blum

Hogarth



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.


TENTANDA VIA
THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY

For label
see next page



H

ART ET ESTHÉTIQUE

HOGARTH

PAR

ANDRÉ BLUM



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

1922

LA NON-DÉDICACE

Non dédié à aucun prince de la chrétienté, de peur que ce ne soit considéré comme un acte de vaine arrogance ;

Non dédié à aucun homme de qualité, de peur que ce ne soit considéré comme trop présomptueux ;

Non dédié à aucun corps savant, de peur que ce ne soit considéré comme un acte peu commun de vanité ;

Non dédié à aucun ami particulier, de peur d'en offenser un autre ;

Par conséquent, dédié à personne ;

Mais si l'on peut supposer que personne soit tout le monde, puisque l'on dit souvent que tout le monde n'est personne, alors cette œuvre est dédiée à tout le monde,

Par son très humble et très dévoué,

W. HOGARTH.

(Extrait des autographes de Hogarth appartenant
à feu Alfred Morrison.)

Maison : [illegible] 15/28 [illegible]

Dépôt	Ferme	En Communication	Désignation de l'Ouvrage	Prix
			[illegible]	[illegible]

PARIS – C. P. IMPRIMERIE MUNNENS

BULLETIN DE COMMANDE

Date ....

N° 000052
16

EX-LIBRIS

LIBRAIRIE FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRE

S. A. R. L. au Capital de 200.000 Francs — R. C. Seine 213.477 B.

1, Place du Théâtre-Français

PARIS 1er

TÉLÉPHONE CENTRAL 41-94



HOGARTH ET SON CHIEN.

National Gallery. Londres.

HOGARTH

I

LA SOCIÉTÉ ANGLAISE AU DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE

Londres présente, au XVIIIe siècle, une physionomie très originale. Il y a des prairies avec des moulins à vent et, dans les quartiers peuplés, des rues tortueuses avec des ruisseaux sans écoulement. Elles sont mal pavées, très peu entretenues, ce qui fait dire à Montesquieu, pendant son voyage en Angleterre de 1725, qu'elles sont malpropres, qu'il est impossible d'y aller en carrosse et qu'il faut faire son testament, lorsqu'on va en fiacre. Certains quartiers, comme Leicester Fields, grouillent d'une foule de mendiants très pittoresques, dont Addison a retracé les plus curieux, l'effronté, qui s'annonçait au son de la trompette ou le silencieux, qui imposait l'aumône au passant par son éloquent mutisme. Ce sont ces types qu'on retrouve encore une fois à la fin du siècle dans les modernes descriptions de loqueteux du *Roi des Schnorrers*, de Zangwill.

Le soir, quand une obscure clarté tombe des vieux réverbères, faiblement éclairés à l'huile, les rues deviennent

désertes, et tandis que sur quelques points scintille la lanterne du « watchman », la cité appartient aux rôdeurs, qui profitent des ténèbres. Montesquieu en est très frappé et il note qu'il « n'y a que cela », tandis que trente ans auparavant, on n'entendait pas parler de voleurs à Londres.

L'origine de ces délits et crimes nouveaux vient, suivant lui, de ce que la corruption s'est mise dans toutes les conditions. On peut lui objecter, comme à tout Français, que la cour du Régent est assez dissolue et que son pays ne peut pas se donner, à cette époque, comme un exemple de toutes les vertus. Mais il aime à souligner la gravité de l'état moral et social de l'Angleterre. La substitution de la dynastie des Brunswick à celle des Stuart n'a produit aucune amélioration dans les mœurs. Il semble qu'au lendemain d'une sérieuse crise financière, analogue à celle produite par le système de Law en France, les situations et les fortunes soient bouleversées, les vices de toutes les classes confondus, et que les bourgeois enrichis apportent aux lords un appoint de tares nouvelles. Cette immoralité est attestée par les écrivains de ce siècle, et Voltaire, dans ses lettres écrites de Londres, notera en même temps une grande tristesse, qui porte les gens au suicide. Pour ne pas suivre le courant, les Anglais ont des maîtresses, ils abusent du gin, récemment importé. A quelques années d'intervalle, en 1721, un bill contre l'immoralité, proposé par le duc de Nottingham, fut repoussé à une grande majorité, et plus tard, en 1736, une autre loi restreignant le commerce des liqueurs et

interdisant leur vente au détail, ne fut pas appliquée et dut être abrogée.

L'ivrognerie ne put être combattue, car les spiritueux étaient un instrument trop efficace de propagande politique. Sous le ministère de Walpole, d'autres moyens étaient employés pour acheter les consciences. Cette vénalité frappe celui qui voyage à cette époque en Grande-Bretagne. Montesquieu note que « l'argent est souverainement estimé, l'honneur et la vertu peu », et il ajoute que les Anglais ne sont plus dignes de leur liberté. Ils la vendent au roi, et si le roi la leur redonnait, ils la lui vendraient encore.

Telle est la vertueuse société que l'auteur dramatique John Gay persifle dans l'*Opéra du mendiant (The Beggar's Opera)*, qui, en 1728, est très applaudi par ceux-là même qu'il attaque. Ils rient de voir mis en scène les procédés des gouvernants, symbolisés par le personnage de Peachum, qui est chargé de tenir le registre des vols, et qui reçoit de l'argent des deux côtés, de la police et des brigands. Ils ont une prédilection pour le capitaine Macheath, qui personnifie le gentilhomme devenu chef d'une bande de voleurs et partageant avec eux le produit des rapines. Les conseils que Peachum et sa femme, très adonnée à la boisson, adressent à leur fille, amoureuse de Macheath, ne sont pas moins édifiants : « Comment, vous épousez M. Macheath, et votre belle raison est que vous l'aimez ! L'aimer ! Je croyais que mademoiselle était trop bien élevée pour cela. Ma fille doit être pour moi ce qu'une dame de la cour est pour un ministre d'État, la clef de toute une bande. »

Ces spectacles, qui inspiraient au théâtre Gay, et dans la littérature Fielding et Swift, firent aussi l'éducation d'un peintre satirique comme Hogarth. On a oublié parfois qu'il est un grand artiste de l'école anglaise ; pendant longtemps il a été surtout regardé comme un caricaturiste, qui excellait à retracer sur la toile ou le papier la laideur physique ou morale d'un monde dépravé. Une étude détaillée de ses œuvres permettra de dire s'il n'y a pas là une erreur d'interprétation, s'il ne s'est pas plutôt borné à retracer des types curieux qu'il rencontrait, à prêcher la morale par l'image ; s'il n'a pas créé un style réaliste très personnel, dans lequel l'amour des lignes, de la lumière, de la couleur, de l'action et de la composition s'accompagne de sentiments et de pensées purs, et à la fois d'un idéal très élevé de beauté.

La vie de Hogarth a donné naissance à beaucoup d'anecdotes que certains de ses biographes, comme Nichols et John Ireland, racontent un peu trop longuement. L'étude la plus importante et la mieux documentée est celle de M. Dobson, qui a eu un grand succès outre-Manche et a été traduite en français. Mais l'auteur, quoique doué d'un esprit critique très pénétrant et d'un joli sentiment littéraire, a jugé Hogarth du point de vue anglais. Ne peut-on s'efforcer de l'examiner d'une manière objective, en distinguant, ce qui n'a pas encore été fait, sa vie de son œuvre, et en replaçant par la pensée cet artiste dans le milieu et l'époque où il s'est développé ?



Photographie de M. K.

LE MARIAGE DE STEPHEN BECKINGHAM ET DE MARY COX,
SA PREMIÈRE FEMME.
(Collection particulière.)

II

LA VIE

William Hogarth est né à Londres le 10 novembre 1697, neuf ans après la révolution de 1688, à une date où les jacobins vaincus croyaient faire preuve de loyalisme en imitant les mauvais exemples des Stuart, et où les puritains victorieux ne pratiquaient plus les austères principes de la Réformation. Le roi lui-même, en amenant ses maîtresses du Hanovre, incitait ainsi le peuple à célébrer son émancipation, en donnant libre cours à ses plaisirs.

Hogarth appartenait à une famille des comtés du Nord, dont le nom, dans sa forme primitive, pourrait être Hogherd, Hoggard ou Hoggarth. Son père, Richard Hogarth, était très cultivé. Il avait été élevé à Saint-Bees, à l'école gratuite de l'archevêque Grindal ; il voulut y enseigner, mais n'ayant pas réussi, il vint à Londres. Il s'engagea comme correcteur typographique chez un imprimeur que M. Dobson suppose être Downinge, car le registre des naissances de St-Bartholomew mentionne que William Hogarth est né à une porte de la maison

de M. Downinge, l'imprimeur. Richard Hogarth avait composé un dictionnaire latin qui ne fut pas publié, et un petit traité intitulé *Disputationes Grammaticales*, paru six ans avant sa mort et contenant une grammaire et une méthode pour parler et écrire en latin. « La plume de mon père, écrit Hogarth, comme celle de maint autre auteur, ne le mit pas à même de faire mieux que de m'ouvrir une voie où je pourrai me suffire à moi-même. »

Il raconte que son séjour à l'école ne fut pas de longue durée, parce que la situation de son père était assez précaire, et que ses devoirs étaient meilleurs « par les ornements dont ils étaient décorés que par leur valeur intrinsèque ». Comme il avait du goût pour le dessin dès son enfance, il fut mis en apprentissage chez un graveur sur vaisselle plate, Ellis Gamble, dans Cranbourne Street, à l'enseigne de l'*Ange d'Or*.

La boutique de l'orfèvre, située près de Leicester fields, était placée au centre de Londres en 1720, et l'apprenti pouvait, tout en gravant des armoiries, voir défiler beaucoup de personnages de l'aristocratie, qui venaient faire orner des plateaux et des calices de blasons héraldiques. Une foule de petits marchands gravitait autour de ces représentants de la noblesse aux vêtements de velours et de soie, chamarrés d'or et de broderies. Débitants de boissons, chansonniers politiques, croupiers, charlatans, tout un monde bruyant venait distraire Hogarth. Tout près de la maison de son patron, où l'ange d'or de l'enseigne balançait une branche de palmier, il y avait d'autres quartiers non moins amusants. Dans

Lincoln's Inn et le Temple, il pouvait contempler les avocats et magistrats en robe et perruque, qui se faisaient conduire à Westminster; tandis que sur le « mall » les nouvellistes péroraient et que dans les magasins français les acheteurs semblaient se livrer à des commerces mystérieux.

Comme Callot, dont les estampes lui étaient familières, Hogarth débuta par des monstres héraldiques, dans lesquels sont déjà griffonnés les symboles satiriques qui furent chers aux deux graveurs. Malgré les qualités que l'on apprécia dans une gravure sur argent des armes d'Ermengard de Schulemberg, duchesse de Kendal, Hogarth aspirait à suivre une autre carrière artistique, qui lui permît de faire des dessins originaux et non des copies.

Après la mort de son père, en mai 1718, il paraît vouloir abandonner la gravure sur vaisselle plate pour des cartes, en-têtes de lettres et dessins pour les libraires. On ignore la demeure où il habita dans ses premières années, et l'on croit qu'il s'installa avec sa mère et ses sœurs dans le même quartier que celui de son patron, qui fit banqueroute en 1733.

La première estampe de Hogarth date de 1720. C'est sa carte commerciale signée et datée. L'année suivante, il grave deux sujets, l'un intitulé *La Loterie*, l'autre : *Estampe emblématique sur l'affaire de la mer du Sud.* Il illustre en 1723 les *Voyages d'Aubry de la Motraye*, en 1724 les *Nouvelles Métamorphoses ou l'Ane d'or d'Apulée*, édition de Briscoe ; de la même année, date la planche

Masquerades and operas, qui donne une idée amusante de la foule courant assister aux spectacles londoniens. En 1725, il composa une parodie du tableau d'autel, dont le peintre à la mode, William Kent, a orné Saint-Clément Danes ; il fit publier que son estampe était gravée exactement d'après le tableau. La même année, il travailla aussi à quelques en-têtes, comme ceux des *Punitions militaires chez les Romains*, de Beaver. Mais toutes ces illustrations ne lui assuraient pas encore une grande notoriété.

Il ne connaît ses premiers succès qu'en 1726, avec douze planches pour le poème de Samuel Butler, *Hudibras*. Les deux dernières surtout, les « *Croupions* » *brûlés à Templebar* et la *Rencontre de Hudibras et de Skimmington*, dénotent une grande habileté à exprimer l'œuvre et la vie des foules. De 1727 à 1731 il s'occupe encore à quelques gravures pour des livres, comme les *Histoires de Lemuel Gulliver*, de *John Gulliver*, des *Humeurs d'Oxford*, la *Tragédie des tragédies*, un *Opéra écossais*, mais son grand désir était d'acquérir une réputation dans la peinture à l'huile.

Il avait été admis à suivre les cours d'une école d'art, que Sir James Thornhill venait d'ouvrir du côté est de James Street, à Covent Garden. Ce maître aimait les grandes compositions mythologiques, et on lui avait commandé la décoration du plafond de Greenwich et des voûtes de Saint-Paul. Sa technique était bien différente de celle de l'apprenti graveur, et si Hogarth n'aimait pas ses Sophonisbe, ses Scipion, ses Alexandre et ses

Jupiter, il dut apprendre une manière nouvelle pour lui de viser à l'effet par de larges coups de brosse.

Il y avait aussi dans l'atelier une jeune fille dont il était amoureux. Mais Sir James Thornhill, chevalier, peintre du roi, était trop grand seigneur pour consentir à l'union de sa fille avec un artisan qui gagnait difficilement son existence. Hogarth était à ce moment employé par un tapissier, Joshua Morris, qui l'avait chargé d'exécuter sur toile une composition intitulée : *L'Élément terrestre.* Morris refusa de la payer, en prétextant qu'elle était l'œuvre d'un graveur et non d'un peintre, et qu'il en était très mécontent. Hogarth lui fit un procès et quoique certains historiens aient soutenu le contraire, le gagna. En tout cas, sa toile devait être assez médiocre, ce qui le décida à se consacrer entièrement à la peinture, pour s'y perfectionner.

Ses premiers tableaux sont, en 1728 : l'*Assemblée de Wanstead*, plusieurs interprétations d'une scène de *l'Opéra du mendiant*, la pièce à la mode de Gay; en 1729 : la *Commission de la Chambre des communes interrogeant Bambridge*, le *Gouverneur Rogers et sa famille*, le *Mariage de Stephen Beckingham et Miss Mary Cox*, *Henry VIII et Anne de Boleyn.* Toutes ces œuvres n'étaient pas encore très importantes, mais certaines d'entre elles, comme la scène de la prison avec Polly et Lucy, d'après le *Beggar's Opera*, de Gay, attestent déjà ses qualités de coloriste.

Sir James Thornhill n'était toujours pas disposé à l'accepter pour gendre, et peut-être ne pressentait-il pas son brillant avenir. Hogarth, qui était l'ami de son fils,

se décida, avec l'assentiment tacite de la mère, à enlever la fille de Thornhill, Jane, en cette année 1729. Il l'épousa secrètement le 25 mars, comme l'indique le registre de l'église du vieux Paddington. Elle avait de dix-neuf à vingt ans et était très jolie, d'après un de ses portraits. Elle fut très dévouée pour son mari, dont elle honora la mémoire avec une fidélité admirable. Le beau-père, très opposé à cette union, déclara d'abord qu'il ne reverrait jamais les jeunes époux, mais il changea d'avis, sans doute grâce à l'intervention de lady Thornhill. La réconciliation de Hogarth avec son beau-père daterait de la fin de 1731 et serait due, d'après une légende, à son admiration pour les tableaux de l'auteur de *A Harlot's Progress* (*La Carrière d'une courtisane*). Thornhill, qui ne lui avait pas pardonné l'enlèvement de sa fille, demandait un jour le nom de l'artiste qui avait exécuté ces œuvres, et en l'apprenant se serait écrié : « Très bien, l'homme qui peut faire des compositions comme celles-ci, peut aussi entretenir une femme sans dot. »

Après son mariage, on ignore quel fut son domicile pendant quelques années. D'après Nichols, il eut une résidence d'été à South Lambeth. C'est seulement en 1733 qu'on possède un renseignement précis fourni par le registre des impôts. Il nous apprend qu'Hogarth demeurait alors à Leicester Fields. Jusqu'à cette date, on possède peu de détails sur ses adresses. A South Lambeth il fit la connaissance de Jonathan Tyers, auquel il proposa de décorer son Vauxhall, appelé à ce moment New Spring Gardens.

La gravure continuait à l'occuper. De 1732 date la série célèbre de six planches : *A Harlot's Progress* (*La Carrière d'une courtisane*), suivie l'année suivante du *Chœur de Chanteurs*, la *Conversation nocturne moderne, Sarah Malcolm, Frontispice pour l'oratorio de Judith*, le *Banquet de Sancho*, l'*Auditoire qui rit*, et plus tard de la série de huit estampes, *A Rake's Progress* (*La Carrière d'un Roué*), parue en 1735. Ses biographes signalent aussi l'illustration d'un récit facétieux du voyage qu'il fit pendant cinq jours le long de la Tamise avec son beau-frère John Thornhill, Samuel Scott, William Tothall et Ebenezer Forrest. Tout près d'une maison à l'enseigne de la *Golden Head* (Tête dorée), Hogarth avait d'autres amis non moins joyeux avec lesquels il se plaisait à faire des libations, comme le chanteur Leveridge, le peintre George Lambert et le graveur John Pine.

D'accord avec ces deux derniers, il songea à présenter en 1735 une requête au Parlement pour réclamer le droit de propriété des dessinateurs sur leurs œuvres et en interdire la reproduction sans leur consentement. Cette pétition fut si bien accueillie que le projet, rédigé, dit-on, par William Huggins, l'auteur de l'*Oratorio de Judith*, reçut l'assentiment royal le 15 mai 1735 et devint l'acte 8 de George II chap. 13. Ce qui paraissait justifier cette loi, c'était la vente de gravures, frauduleusement copiées d'après des originaux de Hogarth : « Après avoir vu mes planches contrefaites dans presque toutes les dimensions, écrit-il, je m'adressai au Parlement pour avoir justice et je l'obtins de façon si libérale, que non seulement mon

but personnel fut atteint, mais que les estampes devinrent un article considérable dans le commerce de ce pays, car il se fait ici plus d'affaires de ce genre qu'à Paris ou partout ailleurs, et tout aussi bien. » Les mots *According to Act of Parliament*, allusion à la protection de la nouvelle loi, apparaissent pour la première fois le 25 juin 1735 dans les planches de *A Rake's Progress*. Le nouveau bill n'empêcha pas les contrefaçons, comme l'apprend le *London daily post boy* du 14 juin.

Vers la même époque, Hogarth avait perdu successivement son beau-père, mort en mai 1734, et sa mère, décédée un an après. La disparition de son beau-père l'obligea à prendre la direction de l'école de Covent Garden. « Je devins, écrit-il, possesseur d'un établissement négligé, et, pensant qu'une académie conduite d'après des principes justes et modérés aurait quelque utilité, je proposai qu'un certain nombre d'artistes fissent entre eux une souscription, dont le produit servirait à louer un local assez grand pour recevoir trente ou quarante personnes qui dessineraient d'après le nu. La chose fut vite arrangée et une salle retenue dans Saint-Martin's Lane. » Cette institution était située exactement dans l'ancien atelier du sculpteur Roubillac, à Peter's Court, dans Saint-Martin's Lane. En 1762, Hogarth proclamait que cette académie, qui durait depuis trente ans, était égale à celle de la France. Elle rendit de réels services aux artistes anglais jusqu'à la fondation de l'Académie royale, quelques années plus tard.

Tout en se consacrant à ses fonctions de chef d'école



Cliché Mansell.

LA PORTE DE CALAIS OU LE ROAST BEEF DE LA VIEILLE ANGLETERRE.

(National Gallery, Londres.)

et en travaillant à plusieurs peintures, Hogarth ne délaissait pas la gravure. De la *Carrière du Roué* (*Rake's progress*) au *Mariage à la mode,* il publia quelques estampes secondaires, qui méritent toutefois d'être mentionnées. En 1735 c'est la *Foire de Southwark* (*Southwark fair*). De l'année suivante datent le *Poète dans la détresse* (*The distressed poet*), une *Consultation de médecins* (*A consultation of physicians*), les *Fidèles endormis* (*The sleeping congregation*), *Avant* et *Après* (*Before and After*), et en 1737 les *Savants à une conférence* (*Scholars at a Lecture*). Ses meilleures pièces parues pendant cette période sont les *Quatre moments du jour* (*The four times of the day*) en 1738 et, la même année, les *Comédiennes ambulantes s'habillant dans une grange* (*Strolling actresses dressing in a barn*). Il faut encore citer le *Musicien enragé,* de 1741, et *Caractères et caricatures,* de 1743.

Les œuvres charitables occupèrent Hogarth autant que son art. Il est signalé dans la charte royale accordée en 1739 à l'hôpital des Enfants Trouvés (The Foundling Hospital) comme gouverneur et gardien. Ce n'était pas là un titre, c'était un poste qui impliquait une grande activité. Hogarth se dévoua à cette fondation, qui était alors une nouveauté et répondait à un besoin. Il s'agissait de donner un asile aux enfants abandonnés, et c'était un des premiers essais d'institution de charité privée importants. L'artiste contribua à lui fournir de l'argent, et des documents existant à la salle des Actes établissent qu'il versait des sommes régulières pour la pension de deux petites filles. Il grava l'en-tête d'une pièce officielle

autorisant la collecte des souscriptions et il offrit à l'hôpital le portrait en pied du fondateur, le capitaine Coram, ce qui incita d'autres peintres à suivre son exemple et à faire des cadeaux de peintures à l'établissement. Les donateurs étaient nommés gouverneurs. Bientôt une collection d'œuvres intéressantes fut ainsi constituée à l'hôpital des Enfants-Trouvés.

Hogarth était devenu célèbre, mais malgré sa grande réputation, ses tableaux ne se vendaient pas très facilement. En février 1745 il organisa chez lui, à la Tête-d'Or, dans Leicester Fields, une vente aux enchères de son atelier. Voici les conditions de la vente, d'après le *Daily Advertiser* du 19 février : « 1° Un registre est dès maintenant ouvert dans lequel seront inscrits le nom de chaque enchérisseur, son domicile, le montant de l'enchère, le moment où elle est mise et pour quel tableau ; 2° le dernier jour de ce présent mois de février, date à laquelle la vente sera déterminée, une horloge sonnant toutes les cinq minutes sera placée dans la salle, et aussitôt qu'elle sonnera cinq minutes après midi, le premier tableau mentionné dans le registre de vente sera considéré comme vendu ; le second tableau quand l'horloge aura sonné les cinq minutes suivantes, et ainsi de suite jusqu'à ce que le tout soit vendu ; 3° personne ne peut mettre moins d'une pièce d'or entre chaque enchère ». La vente produisit 427 £ 7 s. Chacun des tableaux de *A Harlot's Progress* fut adjugé 14 guinées; chacun de ceux de *A Rake's Progress*, 22 guinées. Hogarth avait gravé un ticket d'admission pour cette vente.

Après cette vente, Hogarth faisait déjà annoncer celle des tableaux du *Mariage à la mode*, dont il publiait les gravures à la fin de mai 1745. Mais il ne put les céder que cinq ans plus tard. Les conditions étaient encore une fois très défectueuses. D'après le *Daily Advertiser*, les enchères devaient se faire par écrit et aucun marchand de tableaux ne devait être admis à la vente. Le plus fort enchérisseur, le 6 juin 1750 à midi, devenait l'acquéreur. Ils furent adjugés à John Lane pour 120 livres et légués à son neveu le colonel J. F. Cawthorne, vendus en 1797 à John Julius Angerstein et achetés à la collection de cet amateur en 1824 par la National Gallery. Hogarth comptait travailler à un pendant du *Mariage à la mode*, qui aurait été intitulé l'*Heureux mariage* (*The happy Marriage*), mais il n'en a laissé que des dessins.

Outre ces compositions, il consentait à faire quelques portraits, bien qu'il n'aimât pas ce genre. Il était très lié avec l'acteur David Garrick et il le représenta plusieurs fois. Un des portraits les plus importants est celui de Garrick dans le rôle de Richard III, gravé en 1746. La même année il fit à Saint-Albans un croquis du vieux lord Lovat qui venait d'être jugé et fut décapité. Hogarth avait pu le voir à l'auberge du Cerf, au moment où on lui faisait la barbe. On raconte que le vieux lord l'avait embrassé sur la joue et qu'il avait encore sur sa figure la mousse du savon. L'humeur de Hogarth plaisait beaucoup à Henry Fielding, qui s'exprime sur lui en termes très élogieux dans *Champion* et *Joseph Andrews*. En 1747

Fielding publiant le *Jacobite's journal,* Hogarth dessina pour lui un en-tête.

De cette année datent ses importantes estampes dont la suite porte le titre *Travail et paresse (Industry and Idleness)* et aussi les gravures intitulées la *Diligence ou la cour d'une auberge de campagne (The stage coach or country inn yard)*, le *Fantôme de Lovat en pèlerinage,* l'architecte *Jacobus Gibbs.*

L'année suivante il vint en France et ce voyage, auquel M. Harvey a consacré une brochure, a toujours été interprété comme une manifestation de gallophobie. Ce qui a donné créance à cette hypothèse, ce sont les paroles imprudentes prononcées par Hogarth à Calais. Ses compagnons de voyage, Frank Hayman et le sculpteur Cheere, le reconnaissent. Il y avait peut-être dans son intempérance de langage le besoin de rire surtout des mœurs d'un pays très différent du sien, une nécessité de se laisser aller au plaisir de tout railler. Mais il était très surveillé par les autorités locales et, un jour qu'il dessinait un croquis de la porte de Calais, il fut considéré comme un espion et conduit au commandant. Il n'eut pas de peine à prouver son innocence en établissant que ses notes devaient servir à des caricatures et non à des fortifications. Malgré sa justification, il fut averti que si la paix d'Aix-la-Chapelle n'avait pas été signée, il aurait été poursuivi et certainement condamné à être pendu. Deux gardes furent chargés de le reconduire au bateau et de ne le quitter que lorsqu'il serait éloigné de trois milles du rivage.



Cliché Mansell.

LA CARRIÈRE D'UN ROUÉ. — SCÈNE II.

(Soane Museum, Londres.)

C'est à la suite de cette aventure qu'il publia le 6 mars 1749 *Roast beef of old England* ou *la Porte de Calais*. « La première fois qu'un Anglais va de Douvres à Calais, raconte-t-il dans les manuscrits d'Ireland, il doit être frappé de l'aspect différent des choses à une distance si petite. Un burlesque étalage guerrier, une parade pompeuse de religion et beaucoup de remue-ménage pour très peu d'affaires. En résumé, la pauvreté, l'esclavage et l'insolence innée recouverte d'une affectation de politesse, cela vous donne d'ici la vraie peinture des mœurs de toute la nation. Les prêtres aussi ne sont pas moins opposés à ceux de Douvres que ne le sont les deux rivages. Les moines sont sales, luisants et solennels ; la soldatesque est maigre, déguenillée et prétentieuse; et quant aux poissonnières, la peau de leur visage est absolument du cuir. Comme je flânais au hasard, en les observant près de la porte qui paraît avoir été bâtie par les Anglais, quand la place était en notre possession, je remarquai quelques traces des armes d'Angleterre sur le devant. Cette circonstance et une vaine curiosité me poussèrent à en faire un croquis et, la chose ayant été remarquée, je fus mis en état d'arrestation; mais comme je n'essayai de dissimuler aucun de mes croquis ou de mes notes, qu'on trouva être simplement ceux d'un peintre pour son usage personnel, sans nul rapport aux fortifications, on ne crut pas nécessaire de me renvoyer à Paris. Je fus seulement confiné rigoureusement dans ma chambre jusqu'à ce que le vent changeât pour l'Angleterre où je ne fus pas plutôt arrivé que je me mis au tableau. »

La gravure eut d'autant plus de succès que l'aventure avait donné lieu à un grand bruit. Elle fit l'objet de chansons. Un associé du théâtre de Covent Garden, Théodosius Forrest, composa sur cette histoire une cantate qui fut jouée. Rouquet s'est livré à ce propos à d'amères réflexions sur la gallophobie d'Hogarth, que d'autres écrivains ont prétendu étendre à toute la nation. On aime à rappeler que depuis la guerre de Cent ans jusqu'aux traités de 1815 il y a eu entre la France et l'Angleterre de nombreuses guerres, interrompues par des paix qui n'étaient que des trêves, accompagnées d'un redoublement de haine. Pendant les périodes de cessation d'hostilité, on insiste sur la mauvaise humeur des deux pays et leur mépris réciproque. Ce sont là des théories singulièrement erronées. Il y a danger à généraliser ainsi, à la suite de quelques faits particuliers.

Il faut reconnaître que nos voisins d'outre-Manche n'ayant pas l'occasion de traverser le détroit souvent, à cause des difficultés de communications, ne pouvaient juger notre pays que d'après nos compatriotes qui le représentaient en Grande-Bretagne. Il y avait deux colonies à ce moment habitant l'une Spitalfields, l'autre la « Petite France ». Celle de Spitalfields, formée de protestants proscrits après la révocation de l'Edit de Nantes, comprenait une population laborieuse qui ne pouvait inspirer que le respect et l'estime. Mais celle de la « Petite France » était un foyer de corruption. Aventuriers débarqués sans ressources, et se promenant quelques jours

après, triomphants sur le « mall », coiffés de perruques énormes, parfumeurs, coiffeurs, cuisiniers, musiciens, exerçant des métiers inavouables, baladines et danseuses, vivant de leurs séductions et des excitations à la débauche, voilà les principaux types de la société habitant la « Petite France ».

La planche intitulée *Noon*, de la suite des *Quatre moments du jour*, donne une idée de la colonie française de Londres jugée par un Anglais. Elle habite Hog Lane, c'est-à-dire la « rue des cochons ». A onze heures la porte de la chapelle du quartier s'ouvre après l'office. Dans la foule qui sort, se distingue un maître à danser. Ce sont les gens de cette profession qui, pour Hogarth, symbolisent les caractères principaux de la nation française. Parmi les autres personnages, il y a un nain, une jeune femme et de vieilles dames, auxquelles l'artisan semble avoir voulu opposer la robuste santé d'une jeune fille anglaise venant chercher un pâté chez le rôtisseur. En regard de la chapelle se trouve une maison à laquelle est suspendue cette enseigne : *Good eating* (*Ici on fait bonne chère*). Dans le haut de la chapelle française est accroché un cerf-volant, pour indiquer, d'après certains commentateurs, que des Français ont été heureux de trouver l'hospitalité de l'autre côté de la Manche.

Ces plaisanteries sur la France se retrouvent dans deux autres estampes, l'*Invasion ou la France et l'Angleterre. La France* tourne en ridicule les préparatifs de malheureux Français désireux de procéder à une descente en Angleterre. Un de leurs officiers est présenté comme

un mangeur de grenouilles. L'inscription placée sur un étendard témoigne de ses vœux : « Attendez, bientôt nous aurons bon bier et bon bœuf de Angleterre. » L'auberge intitulée le *Sabot royal,* où l'on invite les passants à manger de la soupe maigre, atteste la mauvaise nourriture des Français. Seul un moine gras et bien portant se propose de convertir les Anglais et emporte une hache. Dans *l'Angleterre,* toutes les précautions ont été prises pour défendre la bière et le bœuf. Près des vivres, se trouvent un pistolet et une épée. Un jeune paysan qui n'a pas encore la taille requise veut s'enrôler. Un grenadier dessine une caricature de Louis XIV avec ces mots : « Vous avez pris mes beaux vaisseaux, vous êtes le pirate, le voleur; j'enverrai mes grandes armées et je vous pendrai tous. » Une auberge d'aspect confortable présente cette enseigne : « Roasted and boiled every day (Rôti et bouilli tous les jours) ».

La planche *Roast beef of old England,* de 1749, avait mis en valeur cet élément déguenillé du soldat français. « Dans le moine gras, dit Hogarth, qui arrête le cuisinier maigre, pliant sous le poids d'un vaste aloyau de bœuf et dans les deux militaires qui emportent une grande marmite de soupe, je voulus étaler aux yeux de mes concitoyens la différence frappante qu'il y a entre la nourriture, les prêtres, les soldats, etc., de deux nations si rapprochées qu'en un jour clair, de la côte de l'une on peut voir celle de l'autre. Le mélancolique et misérable Highlander qui se contente de la maigre pitance consistant en un bout de pain et un oignon, représente un



Cliché Mansell.

LA CARRIÈRE D'UN ROUÉ. — SCÈNE III.

(Soane Museum, Londres.)

de ceux qui s'enfuirent de ce pays après la rébellion. »

Son ironie n'était pas seulement réservée aux soldats français. Elle dut s'appliquer aussi aux troupes de Grande-Bretagne. En décembre 1750, il publia *La Marche des gardes vers l'Ecosse,* appelée généralement *la Marche à Finchley.* Son intention était de dédier cette œuvre à George II, mais le souverain accueillit très mal l'idée de tourner en ridicule les gentilshommes de l'armée. L'estampe fut alors dédiée au roi de Prusse, « promoteur des arts et des sciences ». Le tableau original fut mis en loterie et c'est l'hôpital des Enfants Trouvés qui le gagna.

En 1751 parurent deux gravures fort intéressantes inspirées par une loi de restriction des liqueurs. Ce sont *Beer Street* (*la rue de la Bière*) et *Gin Lane* (*la rue du Gin*). De la même année datent *The four stages of cruelty* (*Les quatre étapes de la cruauté*) et *Paul devant Félix,* dont le tableau fut peint pour Lincoln's Inn Hall. C'est une tentative dans le style historique, auquel il revint en 1752 dans sa peinture *Moïse sauvé des eaux,* donnée à l'hôpital des Enfants Trouvés. Il renouvela encore ses essais dans ce genre, en 1756, en exécutant un tableau d'autel pour Saint-Mary Redcliffe à Bristol, qui représentait : *le Scellement du Sépulcre,* l'*Ascension* et les *Trois Marie.*

Quelque temps auparavant, il pensa qu'à son talent de peintre il joignait celui d'homme de lettres. Il exposa ses idées sur l'esthétique dans un volume intitulé l'*Analyse de la beauté,* qui parut en décembre 1753. Ce livre sembla très obscur, et comme l'auteur avait beaucoup d'ennemis,

il fit l'objet de nombreuses critiques. On verra si cette production méritait d'être aussi attaquée qu'elle le fut par ses détracteurs.

S'il fut impopulaire comme écrivain, ses gravures paraissent avoir été plus appréciées du public. De février 1755 à janvier 1758 il publia la suite fort intéressante d'une *Élection* dont les tableaux existent au Soane Museum à Londres. Il faut encore citer, vers la même époque, quelques estampes comme *The Bench* (*le Tribunal*), de septembre 1758, *Hogarth peignant la Muse de la Comédie,* l'*Arène des combats de coqs.*

Le 6 juin 1757, Hogarth avait été nommé *scrjeant painter* (peintre surintendant) « de tous les ouvrages appartenant à Sa Majesté, aussi bien de ceux qui dépendent de ses palais et maisons royales que de ceux qui dépendent de sa grande garde-robe et autrement ». Ses appointements étaient de 10 livres par an, mais il y avait certains droits qui les élevaient. Il entra en fonctions le 16 juillet. Ses occupations nouvelles ne l'empêchaient pas de travailler à la gravure.

Bientôt deux commandes l'obligèrent à se remettre à la peinture. Lord Charlemont lui demanda un tableau dont le sujet serait à son choix. « L'anecdote à laquelle je m'arrêtai, raconte Hogarth, fut une dame mariée, jeune et vertueuse, qui en jouant aux cartes avec un officier, perd son argent, sa montre et ses bijoux ; et je pris le moment où il offre de les lui rendre en échange de son honneur et où elle balance à répondre à ses sollicitations. » C'est le tableau intitulé *The lady's last stake* (le *Dernier*

enjeu de la dame) qui fut payé 100 livres. Un autre personnage, Sir Richard, plus tard Lord Grosvenor, demanda à Hogarth d'exécuter pour lui une peinture à sa convenance. Hogarth choisit *Sigismunda,* personnage de Boccace, pleurant sur le cœur de Guiscardo. Il s'inspira d'une composition attribuée au Corrège qui, dans la vente de la collection Luke Schaub, avait été payée 400 livres. Il pensait pouvoir obtenir pour sa toile le même prix, mais l'amateur la lui refusa en prétextant qu'elle « éveillerait trop souvent des idées mélancoliques dans son esprit ». Très critiquée, elle ne put être vendue à personne, demeura après la mort de l'artiste la propriété de sa sœur, fut adjugée en 1790 à MM. Boydell, puis léguée par M. Anderdon à la National Gallery.

Après cette dernière tentative malheureuse dans la peinture, Hogarth revint à ses estampes. Deux mois après avoir enterré son ami le sculpteur Roubillac, décédé le 11 janvier 1762, il fit éditer la gravure intitulée *Crudelity, Superstition and Fanaticism : a medley* (*un méli mélo*), qui était une transformation d'une pièce antérieure, *Enthusiasm delineated ;* parmi ses dernières œuvres, il faut mentionner *Le retour du fermier,* de la même année.

La gravure de la dernière partie de sa vie, qui fit le plus de bruit, est *The times I* (Les temps présents). C'était une manifestation politique en faveur des tories, qui arrivaient au pouvoir avec lord Bute. Il défendait le ministère attaqué en montrant Pitt, le chef du parti libéral, mettant le feu au monde tandis que lord Bute, pris pour cible par Wilkes et Churchill, essayait de l'é-

teindre. Cette planche, qui parut le 7 septembre 1762, provoqua l'indignation de Churchill, rédacteur en chef du journal d'opposition *The North Briton*, et de son second Wilkes. Dans son numéro du 25 septembre, Churchill publia une violente diatribe contre l'auteur de *Sigismunda:* « Sa favorite, *Sigismunda*, le travail de tant d'années, écrivait-il, l'effort vanté de son art, n'avait rien d'humain, et si la figure possédait quelque ressemblance avec n'importe quoi sur la terre, si elle prétendait à un sens ou à une expression quelconque, c'est qu'il avait vu, et peut-être en avait-il été la cause, sa propre femme dans toutes les angoisses d'une douleur passionnée ; mais de quelle nature était cette douleur ? Point de connaisseur qui ne puisse le deviner. »

Hogarth, qui à ce moment souffrait d'une fièvre lente, fut très atteint par ces attaques. En mai 1763, quand Wilkes dut comparaître à Westminster hall à propos d'un procès en diffamation, où il fut acquitté, Hogarth prit un croquis de sa physionomie. Ce portrait réaliste fut considéré comme une caricature. L'artiste avait exprimé par quelques traits significatifs les vices du personnage. Le pamphlétaire ainsi représenté se vengea. Son ami Churchill adressa à Hogarth le 2 juillet une épître brutale à laquelle l'artiste répondit, le 2 août, par une estampe intitulée : « Le Boxeur Churchill (naguère le Révérend !) dans le rôle d'Hercule russe se régalant, après avoir tué le monstre Caricature, qui si douloureusement piqua son vertueux ami le fils du ciel Wilkes. » Churchill était symbolisé par un ours portant un rabat et des manchettes déchirées,

Hogarth était très malade à cette époque. Il réfléchissait à la portée de ses actions. Il affirmait « n'avoir été en rien nuisible à autrui. Mon plus grand ennemi, ajoutait-il, ne peut pas dire que j'ai fait intentionnellement du tort à quelqu'un, tandis que, sans ostentation, je pourrais produire maint exemple de personnes qui ont reçu de moi des services essentiels. » Sa dernière œuvre révèle qu'il avait le pressentiment de sa fin. Elle est intitulée : *The Pathos or manner of sinking in sublime paintings* (*Le Pathos ou la manière d'atteindre la platitude dans le genre sublime en peinture*). Le Temps a cassé sa faux et son sablier. Il fume sa dernière bouffée de pipe. Apollon est mort sur son char. Il y a aussi une bouteille cassée, une cloche fêlée, un navire qui coule, une auberge en ruines avec cette enseigne : « A la fin du monde. » Un manuscrit est ouvert à une page où se lisent ces mots : *Exeunt omnes*. Une palette est brisée. C'est l'adieu.

Le 26 octobre 1764, Hogarth mourut dans sa maison de Chiswick, à Leicester Fields. D'après un de ses biographes, Nichols, « il avait reçu une lettre aimable du docteur américain Franklin, et il rédigea un brouillon de réponse ; mais en allant se coucher il fut pris de nausées et sonna avec tant de violence qu'il brisa la sonnette ; deux heures après environ, il expirait dans les bras de sa cousine Mrs Mary Lewis, qu'on avait appelée, lorsqu'il s'était senti tout à coup malade. » Il fut enterré dans le cimetière de l'église de Chiswick, où un monument lui fut élevé en 1771.

Le 16 août 1764, Hogarth avait rédigé un testament

d'après lequel il laissait tous ses biens à sa femme. Ils consistaient surtout « en planches gravées sur cuivre » qui se vendaient assez bien, quoique les prix les plus élevés, d'après les *Anecdotes* de 1781 de Nichols, fussent de deux guinées pour *A Rake's Progress*. Beaucoup de ces cuivres, qui appartenaient à la maison Quaritch de Londres, ont été versés à la fonte pendant la guerre de 1914-1918. Il y avait aussi dans son héritage la maison de Chiswick qui passa à sa veuve et fut léguée par elle à Mrs Mary Lewis, et à la mort de cette dernière, en 1808, fit retour à plusieurs personnes indiquées par Mrs Hogarth dans son testament. Cette vieille villa en briques rouges ne fut plus qu'une ruine, mais les visiteurs qui s'y rendent peuvent aller dans le cimetière de l'église de Chiswick faire un pèlerinage sur la tombe de Hogarth, plusieurs fois restaurée. Un monument érigé, en 1771, par ses amis, représente un masque, une guirlande de laurier, des pinceaux, un livre, l'*Analyse de la Beauté*, avec cette épitaphe de Garrick :

Farewell, great painter of mankind,
Who reach'd the noblest point of art,
Whose pictur'd Morals charm the mind,
And through the eye correct the Heart.
If Genius fire thee, Reader, stay,
If nature touch thee, drop a Tear ;
If neither move thee, turn away,
For Hogarth's honour'd dust lies here.

Adieu, grand peintre de l'humanité,
Qui atteignit le plus noble sommet de l'art,
Dont la morale en peinture charme l'esprit
Et par l'œil corrige le cœur.

Si le génie t'enflamme, lecteur, arrête ;
Si la nature te touche, verse une larme;
Si ni l'un ni l'autre ne t'émeuvent, détourne-toi,
Car la cendre honorée d'Hogarth repose ici.

Malgré le caractère dithyrambique de l'inscription funéraire, Hogarth ne fut pas un peintre à la mode. Il ne fit pas sur ses contemporains l'impression d'un « misérable barbouilleur », comme le disaient ses ennemis, mais ses réelles qualités ne furent appréciées qu'après sa mort. Une des premières expositions où son talent fut mis en lumière eut lieu à la Galerie de l'Institution britannique en 1814. A l'exposition internationale de 1862, sa réputation continua à s'accroître. Ses œuvres eurent un grand succès à Burlington House, et son talent est aujourd'hui incontesté.

L'artiste a déjà fait l'objet de nombreux travaux, parmi lesquels il faut signaler les plus importants. Dès le milieu du XVIIIe siècle, l'émailleur Jean Rouquet écrivit quelques commentaires sur ses estampes. Le R. P. John Trusler entreprit aussi une publication pour les expliquer peu de temps après. En 1780, Horace Walpole faisait éditer quelques anecdotes sur les peintres anglais, parmi lesquels Hogarth. La plus grande partie des anecdotes relatives à sa biographie a surtout été recueillie par J. Nichols, dans sa brochure de 1781, qui fut depuis considérablement revue et augmentée. Un ouvrage souvent cité est celui de John Ireland, paru en 1791. Hogarth a été étudié encore en Angleterre par William Hazlitt, Allan Cunningham, Coleridge, Wright, George Auguste Sala, MM. Charles

Lamb, Sidney Colvin, Joseph Grego, John van Dyke, Lawrence Binyon et Baldwin Brown ; en Allemagne par Bretzner, Lichtenberg, Adolphe Gorling, Carl Justi, Dohme, Emil Soffi et M. Meier-Graeffe ; en France par H. Jansen, Théophile Gautier, Feuillet de Conches, Genevay, Chesneau, Augustin Filon et M. François Benoit. On peut citer aussi deux petits livres, mais très utiles à consulter, l'un de M. Gowans, l'autre de M. Hind, le distingué conservateur des estampes au British Museum. La monographie la plus documentée est celle qui a été publiée à Londres par M. Austin Dobson, avec une préface de M. Armstrong.



Cliché Mansell.

LE MARIAGE A LA MODE. — SCÈNE I.

(Tate Gallery. Londres.)

III

L'HOMME ET L'ŒUVRE

Hogarth, qui a pris soin d'écrire sur sa vie de nombreuses notes où se révèle son caractère, a eu l'idée aussi de faire plusieurs fois son portrait. Ces documents manuscrits ou imprimés, joints aux tableaux où il a retracé son image, permettent de bien comprendre sa personnalité. La meilleure toile est celle dans laquelle il s'est représenté en buste, sa tête ronde coiffée d'une calotte de fourrure. L'œil bleu est vif et alerte. On dirait qu'il s'attache à saisir quelque particularité, à la contempler, à l'analyser avec clairvoyance. Son attitude est à la fois dégagée et un peu autoritaire. Sa bouche ne peut s'empêcher de réfréner un léger mouvement de moquerie, qui lui était familier. Leigh Hunt écrivait à propos de ce portrait que l'artiste avait « comme un air de jockey qui sait bien son affaire ». Près de lui se tient à droite son chien Trump. Son buste repose sur trois volumes : Milton, Shakespeare et Swift. A gauche près de sa palette, il a écrit ces mots qui seront développés dans l'*Analyse de la Beauté* et feront le sujet de ce livre : « Line of beauty ».

Un autre portrait de lui le montre assis et peignant la *Muse de la Comédie*. L'œuvre se trouve dans la collection de portraits de la National Gallery. Il est coiffé d'une calotte, tourné de profil vers la droite et tient de la main droite un pinceau, de la main gauche sa palette. Il regarde le chevalet sur lequel est placé son tableau, représentant une femme qui symbolise la Muse de la Comédie.

Le buste que le sculpteur Roubillac a laissé de lui, et qui se trouve au même endroit que ce tableau, donne une idée exacte de sa physionomie. Le statuaire a su rendre tout ce qu'elle avait d'agressif et de sarcastique, et en même temps sa parfaite franchise.

On sent l'Anglais possédé par cette passion de la liberté qui faisait l'admiration de Voltaire. « Les membres du parlement d'Angleterre, écrivait-il dans ses lettres de 1734, aiment à se comparer aux anciens Romains... Le fruit des guerres civiles de Rome a été l'esclavage ; celui des troubles d'Angleterre, la liberté. Le but du gouvernement d'Angleterre n'est point la brillante folie de faire des conquêtes, mais d'empêcher que ses voisins n'en fassent. Ce peuple n'est pas seulement jaloux de sa liberté, il l'est encore de celle des autres. »

Une autre qualité qu'on pourrait remarquer chez l'artiste est un sens pratique, très répandu parmi ses compatriotes. Voltaire louait cette faculté chez le peuple d'outre-Manche et expliquait par des dispositions particulières pour le négoce la supériorité de Londres sur Paris. Hogarth apprécia ce goût pour les affaires. Malgré une

tournure d'esprit idéaliste et son amour de l'art, il est très positif, s'applique à vendre le plus cher possible ses gravures et excelle à protéger ses droits. Le vote du bill sur la propriété artistique, qui est son œuvre, témoigne de quelque aptitude commerciale.

Mais ce qui domine chez lui, c'est une foi intense. Protestant rigoriste, il défend ses principes avec une conviction ardente. Ses croyances s'accompagnent d'une extrême franchise et d'un grand courage. Plein de vivacité, très combatif, il se laisse entraîner à des attaques très violentes, le plus souvent dépourvues de sentiment de charité. C'est un esprit mordant, mais plein de sécheresse. Il ne manque pas de vanité et il croit à une mission apostolique. Il éprouve le besoin d'évangéliser souvent dans ses commentaires. On ne peut soutenir que ses tableaux et ses estampes évoquent, comme on l'a dit, des sermons de clergyman. Ce sont des études de vices ou de ridicules. Elles sont prises sur le vif et dénotent un art épris de vérité et de précision. Les attitudes, les physionomies de ses personnages ont été dessinées d'après nature, leurs sentiments, leurs émotions, leurs désirs sont indiqués par des gestes bien observés.

Son esprit est impartial. Il découvre les pensées qui les animent, et n'épargne personne. Ses amis, aussi bien que les puissantes personnalités, ne trouvent pas grâce devant lui. Toutes les classes de la société sont visées par sa censure impitoyable. Voltaire notait à Londres qu'on « n'entendait point parler de haute, moyenne et basse justice. Un homme, parce qu'il est noble ou parce qu'il

est prêtre, n'est point exempt de payer certaines taxes ». La noblesse paye son tribut dans le *Mariage à la mode*, et les gens d'église dans *Fanatisme, Cruauté et superstition*, aussi bien que la bourgeoisie et le peuple.

Par la nature de son talent, Hogarth exprime bien l'esprit de son pays. Parmi les biographes, qui ne lui ont pas ménagé leurs critiques, Walpole reconnaît qu'il est véritablement anglais. C'est par le caractère national qu'il a renouvelé la peinture de la Grande-Bretagne. Avant lui, il n'y a pas d'école anglaise. Il en est le véritable créateur.

Jusqu'alors on assiste à des manifestations individuelles, presque toutes inspirées du dehors, surtout de Holbein ou de van Dyck. Ces deux maîtres étrangers ont fait beaucoup de disciples. Les artistes les moins médiocres sont des portraitistes: au XVIe siècle, George Gower, peintre de la reine Élisabeth, et Bacon ; au XVIIe siècle, Cornélius Jonson, William Dobson, Henry Stone et Jamesone. Sir Peter Lely se distingua un peu de ses contemporains et eut quelques élèves comme John Greenhill, Marie Beale, John Hayls. Il n'y a pas là un seul nom très important dans l'histoire de l'art. On a quelquefois célébré Highmore, mais il faut s'arrêter à Hogarth pour trouver un peintre vraiment personnel et original.

On connaît ses idées sur l'art. Il les a exposées dans son ouvrage si critiqué, *l'Analyse de la beauté*, et elles sont très intéressantes, car elles aident à comprendre la portée de son œuvre. Elle marque une lutte contre les conventions et les formules, et aussi contre l'invasion



Cliché Mansell.

LE MARIAGE A LA MODE. — SCÈNE II.

(Tate Gallery. Londres.)

d'une esthétique étrangère. Les anciens ne lui ont rien donné et il n'a pas la prétention de continuer leurs traditions. Au contraire, il proteste contre « la vénération aveugle qu'on a généralement pour leurs ouvrages ». Si certains offrent quelque beauté, leurs productions que l'on peut regarder comme capitales ne sont pas nombreuses. Au lieu d'une estime religieuse et d'une aveugle admiration pour la sculpture antique, il établit une différence entre les créations de la nature et celles de l'art, et n'approuve pas l'utilité des copies de statues grecques.

Dans la peinture, il n'a pas non plus la superstition des grands maîtres du passé. Il recommande plutôt d'observer les couleurs dans la nature que dans leurs tableaux.

Quand on parle de la patine du temps, il estime que c'est là un préjugé : « Voyons, écrit-il, de quelle manière le temps opère sur les couleurs mêmes, afin de connaître si leur altération peut donner plus d'ensemble et d'harmonie à un tableau qu'il ne l'a été au pouvoir d'un maître habile, avec le secours des règles de l'art. Le temps ne peut opérer sur elles que de la manière que nous l'enseigne une expérience journalière, c'est-à-dire que l'une passe au noir, tandis qu'une autre devient plus claire, qu'une troisième prend une teinte différente et qu'une quatrième, telle que l'outremer, conserve, même dans le feu, son éclat primitif. Comment serait-il donc possible que de pareilles matières, qui s'altèrent de différentes façons et cela même visiblement au bout d'un certain temps, coïncidassent accidentellement avec l'intention de l'artiste et produisissent un plus grand accord

dans son tableau, tandis qu'on sait que cela est manifestement contraire à leur nature ? Car ne voyons-nous pas que le temps nuit à l'harmonie des couleurs, les rembrunit et détruit même par degrés les tableaux qu'on conserve avec le plus de soin. Mais, en supposant même que les couleurs s'altèrent toutes également à l'unisson, voyons quel avantage il peut en résulter pour une composition quelconque.... Quelle différence n'y a-t-il pas, malgré les plus belles couleurs dont un artiste s'est servi, entre ses ouvrages et la brillante fraîcheur que nous offrent les productions de la nature ? Après cela, pourrait-on désirer de voir les tableaux du peintre dégradés encore, affaiblis, salis même par les mains du temps, pour les admirer dans cet état de détérioration, comme embellis par leur vétusté ? Que cela est absurde ! »

Ces critiques sur la patine du temps se retrouvent dans plusieurs de ses gravures. *Time smoking a picture* (*le Temps enfumant un tableau*) représente le Temps assis sur une statue en ruines et noircissant avec la fumée de sa pipe un tableau qui paraît être un paysage. Dans le frontispice du catalogue des peintures exposées à Spring Gardens en 1761, il figure les tableaux anciens sous l'aspect d'arbres rabougris, pour indiquer que ces morceaux dégradés ne sont admirés qu'à cause de leur antiquité et non de leur mérite.

Hogarth tourne en ridicule les prétendus connaisseurs qui ne sont pas capables d'apprécier la véritable beauté. « Leurs facultés, écrit-il, ont été entièrement employées et comme épuisées par l'étude des différentes manières

dans lesquelles les tableaux sont peints, ainsi que par l'histoire, les noms, les caractères des maîtres et plusieurs autres petites circonstances relatives au mécanisme de l'art; tandis qu'elles ont donné fort peu de temps ou même point du tout à perfectionner leurs idées sur les objets mêmes, tels qu'ils sont dans la nature; car, en formant leurs premières notions d'après les imitations seulement et en s'engouant autant de leurs défauts que de leurs beautés, elles finissent en quelque sorte par mépriser totalement ou du moins par négliger les ouvrages de la nature, et cela seulement parce qu'elles n'y retrouvent pas les idées dont leur esprit est si fortement préoccupé. Si ce n'était pas là le véritable état des choses, plusieurs tableaux qui ornent actuellement les cabinets des amateurs, et qu'on regarde comme des chefs-d'œuvre, seraient depuis longtemps condamnés à l'oubli. »

A la manie de la brocante il oppose l'amour de la nature, à l'exotisme l'art anglais. Si l'on peut lui attribuer avec certitude, comme le fait Nichols, une lettre signée Britophile, adressée à la *Saint-James Evening Post*, le 7 juin 1737, pour défendre Sir James Thornhill, on verra qu'il n'épargne pas la corporation déjà puissante des marchands d'antiquités. « Il y a une autre catégorie, écrivait-il, de gens plus nuisibles à l'art. C'est celle de vos brocanteurs de tableaux étrangers, qui sont toujours prêts à jeter de grands cris dans les imprimés, toutes les fois qu'ils croient que leur trafic est en danger. Et en effet, c'est leur intérêt de déprécier toutes les œuvres anglaises, comme portant préjudice à leur commerce, qui est d'importer continuel-

lement des cargaisons de Christs morts, de Saintes Familles, de Madones et d'autres sombres et lugubres sujets, ni amusants ni décoratifs, sur lesquels ils gribouillent de terribles noms à coucher dehors de maîtres italiens, tandis qu'ils impriment sur nous autres Anglais le caractère d'universelles dupes. Si quelqu'un doué pour juger la peinture leur disait : « Cette grandiose Vénus, comme il vous plaît de l'appeler, n'a même pas la beauté qu'il faut pour faire une cuisinière anglaise. » A quoi le charlatan de répondre d'un air confiant : « Oh ! monsieur, je vois que vous n'êtes pas connaisseur ; ce tableau, je vous assure, est de la seconde manière d'Alesso Baldovinetti, la meilleure, tout ce qu'il y a de plus divin. » Puis, crachant sur une place obscure, il frotte avec un mouchoir sale, fait un bond jusqu'à l'autre bout de la chambre et s'écrie avec transport : « Voilà une touche étonnante. Il faut avoir ce tableau un an dans sa collection avant de pouvoir découvrir la moitié de ses beautés. Le gentleman, qui a honte de paraître arriéré, reste muet devant ce jargon, donne une grosse somme pour le tableau, confesse qu'il ne connaît rien à la peinture et dépense un cadre de cinquante livres pour un épouvantail qui, sans le nom rocailleux mis dessus, ne vaudrait pas cinquante farthings. »

Après les antiquaires, les maîtres anciens sont traités avec le même mépris des admirations consacrées. Il trouve que la plupart d'entre eux sont faibles du point de vue du coloris et il s'en prend à cette manière de le concevoir. « La pitoyable excuse, écrit-il, alléguée en faveur des grands peintres ui ont péché par le coloris, que c'est

à dessein qu'ils ont amorti leurs couleurs et les ont tenues ce qu'ils appellent gravement chastes, afin de faire remarquer mieux la correction des contours de leurs figures; tandis qu'on sait que les couleurs ne sauraient être trop brillantes, quand elles sont bien disposées, puisque c'est par là qu'on parvient à rendre les parties plus distinctes; on peut s'en convaincre en comparant un buste de marbre avec les teintes variées du visage, soit dans la nature, soit dans un portrait. » Il fait montre d'une sévérité excessive pour Poussin, qu'il considère comme médiocre pour le coloris, et il ajoute que l'école française n'a pas produit un seul grand coloriste. Corrège à qui il reprochait des fautes de dessin, est reconnu par lui comme excellent dans ce genre. Il regarde Rubens comme admirable. Mais il est injuste pour Rembrandt et pour bien d'autres maîtres. On l'a accusé d'avoir blasphémé contre eux.

Le 2 juillet 1763, Churchill, dans une épître à Hogarth, lui adressait ces vers sarcastiques :

. . . .

Citant avec respect le nom de quelque ancien
   Qui aux jours d'autrefois
Portait avec un honneur suprême la couronne de l'art,
Comme j'ai vu ta joue couarde pâlir....
Alors sans merci ta rage se donnait carrière,
Et l'art et les artistes tous en devenaient la proie.
   Alors tu piétinais les règles établies
Et nivelais orgueilleusement toutes les anciennes écoles,
Condamnant ces œuvres honorées de louanges à travers les [siècles
Que tu n'avais jamais vues ou ne pouvais goûter.

Hogarth a essayé de se défendre une fois contre le dédain injustifié des vieux maîtres. Dans une anecdote extraite d'un livre de Piozzi, l'auteur raconte que dans sa vieillesse l'artiste lui parlait en termes assez irrévérencieux du Titien mais il ajoutait : « N'allez pas dire aux gens que je parle ainsi. Les connaisseurs et moi nous sommes en guerre. Parce que je les hais, ils croient que je hais le Titien. Laissez-les dire. »

Son esthétique est très personnelle, mais souvent obscure. Il a exposé ses principes dans l'*Analyse de la beauté*, où il indique l'origine de son livre. « Je fis paraître, dit-il, en 1745 un frontispice pour mes ouvrages gravés, sur lequel je plaçai sur une palette une ligne serpentine avec ces mots au bas : *La ligne de la beauté*. Ce stratagème me réussit, et jamais hiéroglyphe égyptien n'embarrassa davantage nos doctes antiquaires, que ce simple trait n'intrigua pendant quelque temps les peintres et les sculpteurs. Ils vinrent me consulter pour en avoir l'explication. » Cette explication, il la donne en analysant les principes fondamentaux produisant la beauté, et qui sont : la convenance, la variété, l'uniformité, la simplicité, la complication, la quantité. C'est surtout la variété qui lui paraît influer sur la beauté, en observant les divers ornements qu'offrent les productions de la nature. Il observe que les lignes les plus variées sont celles qui contribuent le plus à la beauté des formes. « Les lignes droites, note-t-il, ne variant entre elles qu'en longueur, sont moins propres à la beauté. Les lignes courbes, qui peuvent varier en courbure et en longueur, sont plus propres

à l'ornement que les lignes droites. La ligne ondoyante ou la ligne de beauté étant variée davantage, comme formée de deux courbes en contraste, est plus agréable encore. Enfin, la ligne serpentine, qui semble mouvoir en différents sens, oblige l'œil à suivre ses contours variés de manière que, quoiqu'elle ne soit qu'une seule ligne, elle contient néanmoins une variété d'autres lignes. » Cette ligne est sa préférée. Il l'appelle la ligne de la grâce.

Cette distinction entre la ligne de la grâce et la ligne de la beauté a paru très subtile et a contribué à faire discréditer par certains critiques les théories exposées par Hogarth. Sans vouloir tenter de réhabiliter un ouvrage décrié, il est permis de mettre en lumière certaines opinions qui méritent d'être relevées. Ce sont celles où il proclame que la véritable école de peinture, c'est celle de la Nature.

« Ce qui fait, écrit-il, que les personnes qui cherchent à bien connaître les tableaux sont moins propres que d'autres à apprécier le beau et le gracieux, c'est que leurs facultés ont été entièrement employées et comme épuisées par l'étude des différentes manières dans lesquelles les tableaux sont peints, ainsi que par l'histoire, les noms, les caractères des maîtres et plusieurs autres petites circonstances relatives au mécanisme de l'art; tandis qu'elles ont donné fort peu de temps ou même point du tout à perfectionner leurs idées sur les objets mêmes, tels qu'ils sont dans la nature ; en formant leurs premières notions d'après les imitations seulement et en s'engouant autant de leurs défauts que de leurs

beautés, elles finissent en quelque sorte par mépriser totalement ou du moins par négliger les ouvrages de la nature. »

C'est une idée qu'il se plaît à développer et répéter. Il veut « apprendre à voir les objets tels qu'ils sont véritablement ». Il prétend que ses principes sont « tous fondés sur la nature », « qu'il ne s'écarte pas de la nature et de la vérité ». « Les plus habiles peintres du siècle dernier, dit-il, sont parvenus à ce degré de perfection dans leurs ouvrages, par la seule imitation qu'ils ont trouvée dans la nature. »

En matière d'architecture, comme en peinture, il professe les mêmes théories. A la tyrannie d'un enseignement périmé il propose de substituer des formes moins surannées, appropriées à chaque genre particulier d'édifice. « Je pense, écrit-il, qu'on pourrait donner des caractères plus distincts qu'on ne le fait aux églises, aux palais, aux hôpitaux, aux maisons de plaisance et aux habitations ordinaires, et cela en établissant un ordre particulier d'architecture pour chacun de ces genres d'édifices. Ces règles entravent actuellement le génie de l'architecte, à qui il n'est pas permis de s'écarter des lois dictées par Palladio, soit qu'il ait à bâtir un palais en Laponie ou dans l'Inde. »

Cette superstition de l'autorité, si fréquente chez les architectes, Hogarth la combat par l'image. Une de ses estampes est intitulée les *Cinq ordres de perruques, tels qu'on les a portées au dernier couronnement, mesurées architectonicalement*, et renferme cet avertissement : « Dans

dix-sept ans environ seront achevées d'imprimer, en 6 vol. in-folio, les mesures exactes des perruques des anciens, prises d'après des statues, des bustes et des bas-reliefs d'Athènes, de Palmyre et de Rome, par Modeste, mesureur de perruques de Lagado. » C'est une satire d'un ouvrage de Stuart intitulé les *Antiquités d'Athènes mesurées par lui-même.* Au milieu de différentes perruques faisant allusion à différents personnages, l'une d'entre elles est surmontée d'un compas et désignée par ces mots : « Athenian measure », « mesure athénienne ». L'artiste se moque ici de la manie d'imitation grecque ; cette perruque est considérée comme une charge de Stuart.

Mais les charges sont très rares dans l'œuvre d'Hogarth, quoique certains critiques l'aient pris pour un caricaturiste. C'est une mauvaise interprétation de son talent. Si la caricature consiste à déformer ou exagérer les traits d'une physionomie, on peut soutenir qu'il n'a pas cultivé le genre humoristique. Il s'en est défendu lui-même à plusieurs reprises. A propos de la publication de son estampe *Characters and Caricatures,* il fit, d'après Ireland, les remarques suivantes : « Me trouvant perpétuellement ennuyé par les méprises que cause parmi les illettrés la similitude de sons des mots caractère et caricature, je m'efforçai il y a dix ans (en 1743) d'en expliquer la différence au moyen de cette estampe, et comme je publiais alors le *Mariage à la mode* où il y avait des caractères de la société, j'y fis entrer le plus grand nombre de visages qui y sont dessinés, mais dont aucun n'est exagéré, afin d'empêcher toute application personnelle. » Il renvoie

pour des explications complémentaires à un passage de Fielding extrait de *Joseph Andrews* : « Ce qu'est la caricature dans un tableau, le burlesque l'est dans un écrit ; en cela l'auteur comique et le peintre se trouvent en corrélation et j'observerai ici que, comme le peintre paraît avoir l'avantage dans la caricature, l'écrivain l'a infiniment de son côté dans le burlesque, car le monstrueux est bien plus facile à peindre qu'à décrire, ainsi qu'il est plus aisé de décrire le ridicule que de le peindre. » Il se garde de considérer Hogarth comme un humoriste. « Celui, dit-il, qui appellerait l'ingénieux et spirituel Hogarth un peintre burlesque lui ferait, selon moi, fort peu d'honneur, car il est certainement plus facile, bien moins digne d'admiration de peindre un homme avec un nez ou quelque autre partie d'une grandeur démesurée, ou de lui donner une attitude absurde et monstrueuse, que d'exprimer les affections de l'âme sur la toile. On s'est imaginé que c'était faire un magnifique éloge d'un peintre que de dire que ses figures semblent respirer, mais c'en est certainement un bien plus beau et plus flatteur de dire qu'elles paraissent penser. »

Ce plaidoyer de Fielding renferme des arguments très justes. Il n'y a pas de caricatures dans l'œuvre de son ami, ou du moins elles sont très rares. On peut en trouver dans l'*Auditoire qui rit* (Laughing audience), où il s'est plu à faire la charge de toutes les variétés du rire au théâtre. Ce sont des études de physionomies assez exagérées, où il a souligné les particularités du rire suivant la nationalité, la profession, le sexe, l'âge, l'intelligence.

Toutes les attitudes sont notées avec une précision presque physiologique, celle de l'homme qui se jette en avant et d'un autre qui se tient la tête, tandis que les musiciens soufflent tristement dans leurs trompettes de cuivre. Mais ces charges sont une exception chez Hogarth. Il a tenu à indiquer, dans ses manuscrits, qu'il a choisi une catégorie de sujets intermédiaires entre le sublime et le grotesque. Le prospectus du *Mariage à la mode* spécifiait que l'auteur avait pris soin d'éviter toute trace d'indécence ou d'inélégance.

Ses ennemis lui ont reproché non des détails cyniques ou grotesques, mais sa prédilection pour les spectacles odieux. Une distinction s'impose. Il ne faut pas confondre l'esprit caricatural et l'esprit satirique. Le génie de Hogarth est satirique. Ses modèles favoris sont les ivrognes, les débauchés, les prostituées, les joueurs, les voleurs et les assassins. Il se plaît à observer les bas-fonds de la société, à en examiner de près les laideurs et les plaies, il fréquente les endroits mal famés de Londres, les bouges de Drury Lane, les tavernes, les taudis de femmes de théâtre, visite les prisons et les maisons de fous; mais on ne peut l'accuser d'avoir étudié tous ces lieux avec une sympathie marquée pour ceux qui y vivent. C'est une calomnie de la part de Wilkes de lui reprocher, dans un pamphlet de 1762, de « régaler son méchant cœur de ces scènes qui étaient congénitales à sa nature ».

L'absence d'émotion, dont on lui fait grief, prouve au contraire que, même dans les moments les plus tragiques, son cœur ne se laissait pas attendrir par tant de misères.

Il se moque d'elles avec une cruauté extrême, il semble même ricaner de leur douleur méritée. Son intelligence purement rationnelle n'admet pas que des coquins restent impunis. Il les suit jusqu'à ce que logiquement il ait obtenu leur châtiment. Son indignation est faite de sa passion de justice et de morale. Pour inciter les gens à la vertu, il tourne en ridicule le vice.

Ce besoin de satire et de morale se trouve exprimé chez Fielding. Dans l'épître dédicatoire de *Tom Jones* à George Lyttleton, il insiste sur cette idée : « J'ai montré, écrit-il, que toutes les jouissances du vice ne s'obtiennent que par des moyens honteux, incertains, souvent même dangereux. J'ai tâché de prouver que l'innocence et la vertu n'ont pas d'ennemis plus nuisibles que leur imprudence naturelle, qui les précipite trop souvent dans les pièges, que la ruse et la méchanceté sont sans cesse occupés à leur tendre : vérité sur laquelle j'ai cru devoir insister, comme plus susceptible qu'une autre d'être enseignée avec succès. »

Il était difficile de transposer ces théories dans la peinture. Elle ne souffre pas d'être sacrifiée à un système didactique. C'est poursuivre un but utile que de viser à transformer les mœurs, en flétrissant tous les vices et toutes les bassesses de l'humanité. Mais si les tableaux parlent plus aux yeux du public et des législateurs que des discours, ils doivent avoir surtout des qualités essentielles au point de vue de l'esthétique. La difficulté consistait à concilier la passion de la satire et de la morale avec l'art.

Le tempérament d'Hogarth réussit à traduire en expressions picturales les sentiments qui l'animaient, ainsi que plusieurs écrivains satiriques. Il y parvint, grâce à une habileté technique rarement discutée. Certains ont préféré le psychologue et le moraliste au dessinateur, mais la plupart ne lui ont pas dénié une puissance créatrice. « J'appelle Hogarth un créateur de beauté, proclame le critique anglais M. Armstrong, et je revendique pour ses ouvrages, considérés à part de leur signification extérieure, le rythme, la concentration et l'équilibre d'action, qui conduisent à l'unité esthétique. » On pourrait ajouter qu'à ses qualités de coloriste, à sa science des valeurs, de la composition, de l'action, il joignit un sentiment très personnel. En déclarant la guerre aux conventions établies et en substituant aux formules l'étude de la vie, il affranchit ses compatriotes de l'imitation des maîtres étrangers. A la banalité de Kneller il opposa un art libre. Grâce à son impulsion, se développa un mouvement réaliste, et c'est par ce côté qu'il mérite d'être regardé comme le chef de l'école anglaise.

IV

L'AUTEUR DRAMATIQUE

Hogarth a été classé par le critique Hazlitt parmi les écrivains comiques, quoiqu'il n'ait jamais composé une seule pièce. Mais le peintre se piquait d'avoir le sens du théâtre. Il a fait entendre qu'il désirait être jugé de ce point de vue : « J'ai voulu, écrit-il, mettre sur la toile des tableaux analogues aux représentations sur la scène, et je vais plus loin. J'espère qu'on les jugera d'après la même règle et qu'on les critiquera suivant le même criterium. On remarquera que j'entends parler seulement de ces scènes dont les acteurs appartiennent à l'espèce humaine, et je ne crois pas qu'elles aient été souvent dessinées de la manière qu'elles méritent et dont elles peuvent l'être. Dans ce genre, les compositions qui amusent et perfectionnent l'esprit ont bien des chances d'être de la plus grande utilité pour le public et ont par conséquent le droit d'être mises au premier rang. Je me suis efforcé de traiter mon sujet en auteur dramatique. Mon tableau est mon théâtre, et les hommes et les femmes sont mes acteurs qui, au moyen de certaines

actions et certains gestes, doivent exécuter une sorte de pantomime. »

Cette manière de définir sa méthode impliquerait, semble-t-il, une critique dramatique. Un de ses biographes l'a compris ainsi et a jugé ses œuvres comme des pièces de théâtre, louant sans réserve son entente de la scène à faire, sa construction d'un scénario, son utilisation des accessoires, sa création de personnages très individuels et très vivants. Mais il ne faudrait pas pousser trop loin la comparaison entre le théâtre et la peinture de Hogarth.

Si l'on approfondit sa conception de l'art dramatique, elle pèche par un défaut assez sérieux. C'est le manque d'imprévu. Il n'ignore pas que le théâtre est, comme on l'a démontré, l'art des préparations, que l'auteur doit dès les premières scènes, faire prévoir par quelques traits caractéristiques la suite des événements. Mais chez lui leur enchaînement est si logique que l'action se développe sans aucune surprise. Dès le premier tableau, le spectateur a déjà deviné ce qui arrivera à la fin. La variété qui naît des transformations successives des situations est un facteur négligé. Au lieu d'intéresser le public à une intrigue sans cesse rebondissante et remplie de ces hasards heureux ou malheureux appelés par les anciens la fatalité, Hogarth s'attache surtout à prouver les inconvénients de certains vices et les maux qui en résultent. La réflexion logique l'emporte chez lui sur l'amour de l'action. Il conduit un raisonnement plutôt qu'il ne développe un scénario. Il y a moins de mouvement dans son œuvre que de logique.

Cette logique apparaît dans ses principaux drames, qui sont : la *Carrière d'une prostituée*, la *Carrière d'un roué*, le *Mariage à la mode, Travail et paresse.*

C'est surtout dans la *Carrière d'une prostituée* que la suite des tableaux se déroule de la manière la plus irréprochable. Par comparaison avec le théâtre, c'est une pièce en cinq actes, suivie d'un épilogue.

Au début, la scène représente l'arrivée à Londres d'un clergyman et de sa fille, venant de la campagne. Pendant qu'il regarde sa vieille malle noire, ornée de clous dorés, elle écoute une jeune femme qui a l'air de lui proposer sans doute une situation de demoiselle de compagnie. Cette dame est une célèbre entremetteuse, nommée la mère Needham. Un colonel libertin observe avec beaucoup d'intérêt l'attitude de la jeune fille, encore innocente.

L'acte suivant la montre transformée. La fille du clergyman n'est plus timide, mais effrontée. Elle a pour amant un personnage qui l'entretient avec ostentation, d'après le luxe des meubles. Elle lui fait une scène, renverse de la pointe de son soulier la petite table qui porte son déjeuner. Une tasse et une soucoupe se brisent.

A l'acte III, elle apparaît dans une chambre en désordre, au moment où elle vient de se réveiller. Une vieille femme malpropre lui sert son thé ; la bouilloire d'argent de l'acte précédent a fait place à une cafetière en ferblanc. Les meubles ont changé aussi. Sa table est constituée par une chaise de paille, le chandelier par une bouteille. La courtisane tient une montre peut-être volée.



Cliché Mansell.

LA MARCHE VERS FINCHLEY.

(D'après la gravure de Luke Sullivan.)

C'est l'heure que sir John Gonson a choisie pour entrer, suivi de ses constables, et l'arrèter. Au-dessus de son lit est placée la boîte à perruques d'un fameux brigand, James Dalton. Le portrait d'un autre non moins célèbre, le capitaine Macheath, du *Beggar's Opera*, figure aussi près d'une fenêtre.

A l'acte IV, la malheureuse fille est en prison, occupée à battre du chanvre, tandis que la femme du geôlier l'accable de ses sarcasmes.

L'acte V nous fait assister à la mort de la courtisane. Dans une chambre misérable, elle expire entre les bras de sa garde, tandis que deux charlatans discutent de l'efficacité de leurs drogues. La matrone qui s'occupe des soins du ménage, fouille dans une malle noire, celle qu'on avait vue au premier acte, et espère y trouver quelques hardes. Un petit garçon joue près du feu. Personne ne s'intéresse au sort de la défunte.

Dans un épilogue, Hogarth a groupé une douzaine de personnages autour de son cercueil, qui sert de buffet pour les verres d'eau-de-vie qui y sont placés. Il paraît avoir voulu tourner en ridicule aussi bien les filles de mœurs dissolues, qui assistent à cette cérémonie, que les ecclésiastiques et le petit garçon, jouant avec une toupie, au moment où l'on va enterrer sa mère.

Le drame est bien exposé et bien conduit, mais le dénouement était facile à deviner dès le début. D'après les prémisses, on pouvait aisément tirer la conclusion. C'est ce caractère déductif qui permet de rapprocher les compositions de Hogarth, non de pièces de théâtre,

mais d'œuvres de propagande morale. Il a lui-même précisé le but qu'il s'est proposé en choisissant des scènes morales « qui édifient en même temps qu'elles divertissent, promettent d'être de la plus grande utilité publique et par suite doivent être mises au premier rang. Pour difficile qu'elle soit, ajoute-t-il, l'exécution n'est ici qu'un mérite secondaire, et c'est à une louange d'ordre supérieur que vise l'auteur. Cela admis, la comédie peinte est, au même titre que la comédie écrite, fondée à revendiquer la première place, comme étant la plus capable d'atteindre ce but. Une démonstration visible portera mieux sur l'âme d'un homme sensible que tout ce qu'il pourrait trouver dans un millier de volumes, et c'est ce qui a été tenté dans les estampes que j'ai composées. »

Malgré toutes les réserves qu'il convient de faire sur l'importance secondaire de l'exécution qui, chez Hogarth, tient une place prépondérante, on sent chez lui la croyance à une mission apostolique. Les estampes qu'il grava d'après ses tableaux répondent à sa nécessité de travailler à la propagande d'idées morales. Les images sont pour lui un moyen d'exercer une influence sur l'opinion publique. Ce sont comme des tableaux de morale en action, destinés à édifier ses compatriotes.

La *Carrière d'un roué* (Soane Museum) est une leçon en huit tableaux qu'il donne aux prodigues et aux libertins. Le héros du drame, Thomas Rakewell (nom composé de *to rake*, rassembler, et *well*, bien), est le fils d'un vieil avare qui en mourant a laissé une quantité de sacs d'or. Dans la chambre mortuaire, il est surtout occupé

de sa toilette et fait prendre par un tailleur les mesures de son habit de deuil. Une jeune fille qu'il a séduite, et à laquelle il a peut-être promis le mariage, arrive, conduite par sa mère. Thomas Rakewell se contente de la congédier, en lui tendant quelques guinées, qui sont refusées par sa victime. Pendant cet entretien, un notaire ou un procureur, placé derrière lui, vole l'or qui traîne sur une table.

Au second tableau, on assiste à la dilapidation du patrimoine paternel. Le jeune homme affecte les allures d'un grand seigneur, prend des leçons d'escrime, de boxe et de danse, et donne des audiences, pendant qu'un vieillard joue du clavecin. Il reçoit un décorateur de jardin, un jockey, tandis que son antichambre est encombrée de fournisseurs, une modiste, un tailleur, un cordonnier, un perruquier, un brocanteur.

Après sa fortune, c'est sa santé qu'il gaspille dans le troisième tableau. Le héros est représenté, la nuit, en état d'ivresse, dans une taverne de Drury Lane, au milieu de filles. Il est assis, un verre à la main, ayant à ses pieds ses trophées : la lanterne du guet qu'il a sans doute battu. A ses côtés, une jeune femme s'empare de sa montre, qu'elle passe à une autre femme. Quelques filles attablées vident des bouteilles, tandis qu'une autre, debout au fond de la salle, met le feu à une mappemonde. Au premier plan, une bateleuse est occupée à se déshabiller, tandis qu'un aveugle près de la porte joue de la harpe.

La scène du quatrième tableau représente une rue qui

mène au palais Saint-James. Rakewell doit s'y rendre, car c'est le premier du mois de mars, jour de naissance de la reine Caroline, épouse de George II, née en 1683. Au moment où il passe dans sa chaise à porteur, un exempt se présente à lui, avec un mandat d'arrêt. Un gamin lui vole son mouchoir, un allumeur de lanternes fait exprès couler l'huile de sa lampe sur son habit. La jeune fille du premier tableau, qu'il a abandonnée, offre à l'exempt tout ce qu'elle possède pour le sauver. Dans la rue un décrotteur joue aux dés, un autre aux cartes, un autre lit son journal, en fumant une pipe.

Après avoir dilapidé l'héritage paternel, Rakewell, ruiné, a eu l'idée de se marier avec une femme très riche, mais borgne et âgée. Le cinquième tableau donne une idée de la cérémonie nuptiale. Il a un air de dédain et regarde non sa femme, mais la soubrette, qui est occupée à ajuster sa robe. Le prêtre et le sacristain ont l'air de prononcer leurs mots dans une attitude automatique pleine d'ironie. Dans le fond de l'église, la fille séduite apparaît avec un enfant sur les bras, accompagnée de sa mère, mais toutes deux sont chassées. Derrière le clergé, est la table des dix commandements. Au-dessus de la tête de la vieille femme se trouvent les armes des jésuites : un soleil avec les lettres I.H.S. D'après une inscription, cette scène se passait dans l'église de Marybone.

Nouvellement enrichi pour la seconde fois, Rakewell ne conservera pas sa fortune. On le retrouve au sixième tableau dans un tripot de Covent Garden, dans lequel

il vient de perdre tout son argent. Sa perruque est tombée, ses yeux sont hagards, il grince des dents, ferme les poings, élève le bras droit, renverse une chaise, près de laquelle glapit un chien. Les autres joueurs, avides de se partager leur gain, un usurier attentif à noter les sommes qu'il prête, un voleur en train de rêver, tous ces personnages ne prennent pas garde que le feu vient d'éclater dans la pièce où roulent les dés.

Voici maintenant notre héros enfermé dans une prison de London-Fleet. Le malheureux est représenté désespéré dans le septième tableau. Sa femme vient lui faire de sévères remontrances, le frappant sur l'épaule pour lui reprocher d'avoir dilapidé sa dot ; le geôlier réclame une gratification; un billet lui apprend que sa pièce de théâtre est refusée. La jeune fille qu'il a délaissée se trouve en face de lui, mais elle vient de tomber en syncope, soutenue par un écrivain prisonnier qui a composé un manuscrit intitulé : « Nouveau plan pour payer les dettes de la nation. »

Le huitième et dernier tableau montre Rakewell à Bedlam, dans un hôpital de fous. Il est étendu à terre, demi nu, et un gardien va lui mettre des fers. La jeune fille qui lui reste fidèle, vient le consoler dans son malheur. Tout autour d'eux, s'agitent un fou politique, un fanatique religieux, un musicien insensé, qui donnent une triste idée du lieu où a échoué Rakewell.

Cette suite d'images de la *Carrière d'un roué*, si elle ne paraît pas toujours très scénique, peut être considérée comme un roman illustré. Mais l'intrigue est, malgré

les nombreux éloges qu'on en a faits, assez peu vraisemblable et dépourvue d'une grande portée. Démontrer à des hommes que le jeu et la débauche les conduiront à la ruine et à la folie est une argumentation trop simpliste. Si elle a eu un grand succès, c'est que les qualités artistiques ont fait valoir un sujet où la forme doit l'emporter sur le fond. Sir Robert Witt possède une très intéressante esquisse d'un de ces tableaux.

C'est grâce à son tempérament puissant que Hogarth a su tirer parti d'une composition d'une exécution assez difficile : le *Mariage à la mode* (Tate Gallery). Qu'on regarde cet ensemble comme une pièce à thèse, ou comme un roman de mœurs satirique, il fournit sur la vie anglaise du XVIIIe siècle des documents du plus haut intérêt. L'idée de Hogarth est de faire voir à la fois les vices de la bourgeoisie, enrichie par le commerce, mais avare et vaniteuse, et ceux de la noblesse, fière de ses titres, mais ruinée. Ce contraste est très nettement indiqué dans la cérémonie de contrat de mariage. Il met en scène d'un côté lord Squanderfield, vieux et goutteux, montrant son arbre généalogique, et son fils à l'air fatigué et éteint, prenant du tabac, et de l'autre un riche marchand de Londres, devenu shérif, portant une chaîne d'or, chaussé de gros souliers, attentif à la lecture des contrats de rente remis par son teneur de livres, et sa fille, pleine de santé, mais embarrassée et occupée à jouer avec son anneau nuptial. Elle s'amuse à faire passer au travers de sa bague un mouchoir et écoute les galants propos d'un avocat, nommé Silvertongue (langue dorée). Aux pieds du jeune

lord, un chien de chasse noble et débile, et sa compagne, roturière, mais vive et ardente, sont des animaux symboliques qui expliquent le développement de l'histoire.

Voici au deuxième tableau le comte et la comtesse dans leur intérieur, le matin, lassés tous deux de leurs occupations de la nuit et bâillant. Lui, li revient d'une équipée, d'où il a rapporté une coiffe faite de ruban et de linon, et s'est laissé tomber dans un fauteuil, affaissé, les vêtements en désordre, son épée à terre. Elle a dû passer la soirée dans le salon du fond, dont les bougies brûlent encore, et elle étend les bras, comme pour se livrer au sommeil, quoiqu'elle ait déjà pris son petit déjeuner. Un fauteuil est jeté sur le plancher. L'intendant de la maison fait de la main droite un geste éloquent, qui nous édifie sur la situation du jeune couple et sur l'ordre qui règne dans la demeure. L'endroit qui en présente le plus est la cheminée, où sont rangés des objets d'art orientaux, mais qui témoignent, d'après Hogarth, d'un défaut total de goût.

Le comte va chez un médecin spécialiste avec une jeune créature de la santé de laquelle il se plaint, malgré les protestations de la matrone qui la lui a recommandée.

La comtesse, assise devant sa toilette, écoute les discours de Silvertongue étendu en face d'elle sur un sofa, tandis qu'elle se fait coiffer par son perruquier. Dans la salle où un Italien chante, un virtuose joue de la flûte, Mrs Fox Lane, en extase, ne regarde pas le chocolat que lui apporte un nègre. Aux pieds du chanteur, traînent des cartes de visite et d'invitation. Sur le

parquet est placé un catalogue de vente d'objets d'art.

Au cinquième tableau, le drame va se dénouer. Au milieu de la nuit, le mari a surpris sa femme avec le jeune avocat. Il a voulu tuer le séducteur, mais il chancelle, percé de la main de l'autre, qui s'enfuit en chemise. La femme paraît implorer la clémence de son mari. Mais le guet arrive pour s'emparer du coupable.

Le sixième tableau nous fait assister à son châtiment et à celui de la comtesse. Silvertongue a été jugé et pendu. La comtesse, en apprenant la nouvelle de sa mort, vient de s'empoisonner avec du laudanum. Les soins du médecin et de l'apothicaire, qui l'assistent, sont inutiles. Pendant cette scène pathétique, le père ne songe qu'à retirer du doigt de sa fille sa bague. Toute la chambre est remplie des signes sordides de cette avarice.

Ce *Mariage à la mode* souleva de nombreuses critiques de la part de la noblesse et de la bourgeoisie, qui crurent voir dans ces représentations les scènes d'un roman à clés. On reprochait à l'auteur d'avoir voulu attaquer des personnalités déterminées et l'aristocratie trouvait singulièrement audacieux qu'un roturier de Leicester Fields pût se vanter de connaître les secrets de Saint-James. Hogarth avait pris soin de se défendre contre ces griefs, lorsqu'il fit graver des planches d'après ces tableaux. Dans le *Daily London post and general advertiser* du 2 avril 1743, il avait annoncé « son intention de publier six estampes sur cuivre, gravées par les meilleurs maîtres de Paris d'après ses propres tableaux, représentant une variété de modernes rencontres dans la haute société. « Un soin

particulier, faisait-il remarquer, sera pris pour que l'élégance et la décence de tout l'œuvre ne soulèvent pas la moindre objection et pour que les types représentés n'aient rien de personnel. » On a rapproché ces observations de celles que faisait Fielding dans *Joseph Andrews* : « Pour prévenir toute application malicieuse, écrivait son ami, je déclare ici une fois pour toutes que je décris non pas les hommes, mais les mœurs ; non pas un individu, mais une espèce. Les caractères ne sont-ils donc pas pris dans la vie ? A quoi je réponds par l'affirmative. Que dis-je ! Je crois pouvoir affirmer que je n'ai écrit que ce que j'ai vu. » Cette comparaison de l'œuvre picturale de Hogarth et des romans de Fielding se justifie d'autant plus que, d'après certains écrivains anglais, le *Mariage à la mode* se lit comme *Tom Jones*. D'autres étaient plus frappés de ses qualités dramatiques. En 1766 Colman et Garrick, auteurs d'une comédie intitulée *The clandestine marriage*, reconnaissaient tout ce qu'ils devaient à Hogarth et entonnaient en son honneur un dithyrambe :

> Ce soir notre incomparable Hogarth fournit la pensée
> Qui de sa toile est apportée sur la scène.
> Et qui est mieux fait pour échauffer l'esprit du poète
> Que celui qui peignit les mœurs et l'humanité ?

En dépit de ses détracteurs, le *Mariage à la mode* apparaissait en Angleterre comme un événement artistique. Par les attitudes bien observées des personnages, leurs traits, leurs jeux de physionomie, leur aspect physique, leur portrait moral, l'analyse pénétrante de leurs vices et en même temps par une étude exacte de la nature,

des moindres accessoires, par une harmonie entre le décor et les acteurs, une interprétation et un symbolisme des objets, Hogarth rivalisait aussi avec les romanciers à la mode, qui donnaient une image fidèle de la société anglaise du XVIIIe siècle.

Toutes ces scènes restent toujours dominées par une préoccupation moralisatrice. On la retrouve fortement indiquée dans le mélodrame intitulé *Travail et Paresse* (*Industry and idleness*). C'est l'histoire de deux apprentis dont l'un, vertueux et travailleur, a un brillant avenir, et l'autre, paresseux et joueur, meurt honteusement. « *Travail et Paresse,* dit Hogarth lui-même, montre la conduite de deux camarades d'apprentissage, dont l'un, en prenant le bon chemin et en s'appliquant aux choses pour lesquelles on l'avait fait apprenti, devient un homme de valeur et fait honneur à son pays, tandis que l'autre, cédant à la paresse, tombe naturellement dans la misère et fait une fin malheureuse, comme il arrive presque toujours. » Cette généralisation finale indique bien le caractère démonstratif du scénario. Il se développe en douze tableaux, d'une manière un peu longue, mais avec beaucoup d'enchaînement. Le sujet, nettement exposé et bien conduit, a pour but d'inciter à la vertu, en opposant au bien le mal. L'auteur veut que ses images soient populaires et, pour les mettre à la portée de la foule, il les fait vendre à très bon marché. Pour être compris de tous, il se sert aussi d'un langage simple.

Deux compagnons travaillent à Spittlefields chez le même fabricant d'étoffes. L'industrieux apprenti, Frank

Goodchild (Bon enfant), a près de lui le *Guide de l'apprenti* et la *Ballade de Whittington.* Le paresseux, Thomas Idle (le Fainéant), dort, un pot à bière et une pipe dans l'ourdissoir de son métier. Au-dessus de sa tête est une chanson *Moll Flanders* qui fait contraste avec la ballade de Whittington.

Le sage Goodchild, à l'église, suit le service dans le même livre de prières que celui de miss West, la fille de son maître. Sa tête est un peu tournée de côté pour permettre à miss West de regarder plus facilement le psautier.

Pendant la cérémonie, dans le cimetière de l'église, sur le bord d'une tombe remplie de crânes et d'ossements décomposés, Tom Idle joue avec trois de ses camarades mal vêtus à un jeu de hasard anglais, dans lequel il a l'air de tricher. Un personnage qui peut être le bedeau de la paroisse s'avance sur Idle, la canne levée comme pour lui asséner un coup.

Goodchild possède la confiance de son maître, qui lui remet ses clefs, son livre de compte, sa bourse, et appuie son bras sur son épaule, comme pour lui exprimer son estime. West lui montre d'un geste les métiers auxquels il doit sa fortune, tandis qu'un portefaix lui apporte quatre ballots.

Tom, chassé de son atelier par son maître, est embarqué dans une chaloupe pour les Indes, et au moment du départ, a l'air de narguer sa mère éplorée, qui cherche à l'apaiser.

Durant ce temps, Goodchild épouse la fille de son maître. Le couple est salué par une musique nuptiale,

qu'exécutent, suivant une coutume anglaise, des bouchers en frappant avec des os sur des couperets.

Tom, en revenant à Londres des Indes, n'a pas changé de conduite et vit avec une prostituée dans un galetas. Cette fille étale sur son lit les divers objets qu'il a volés.

Goodchild est maintenant shérif de Londres, et Hogarth nous fait assister au dîner qui accompagne généralement ces nominations.

Tom Idle est devenu assassin. Dans un caveau de Londres nommé Blood Bowl House, où se commettent ces crimes, il va partager avec son complice les dépouilles de celui qu'il vient de tuer. Mais il est trahi par la fille publique avec laquelle il habitait, moyennant quelques shillings que lui donne l'officier de justice.

Tom Idle, inculpé, est conduit devant l'alderman qui doit le juger. Cet alderman est Goodchild. Il reconnaît dans l'accusé son ancien camarade d'apprentissage et détourne avec douleur son visage, qu'il cache de la main gauche. A côté de lui, se trouve la malheureuse mère d'Idle, éplorée. Idle, apparaît la physionomie ravagée par le remords et affaissé.

L'heure de son châtiment a sonné. Il est conduit dans une charrette au lieu d'exécution, le dos appuyé contre son cercueil. Un prêtre et sa mère l'accompagnent. Quelques spectateurs témoignent d'une soif de sang.

Une autre foule assiste à la cérémonie des honneurs rendus à Goodchild, devenu lord-maire de Londres. Parmi les militaires qui regardent sa voiture, au moment où il

se rend au Guildhall, il y a plusieurs types assez ridicules, qui portent bien la marque de Hogarth.

L'idée de *Travail et Paresse* fut suggérée à Hogarth par une œuvre de Chapman, Johnson et Marston, intitulée *Eastward Hoe*. La différence des moyens d'expression du théâtre et de la peinture est telle qu'on ne peut juger Hogarth du point de vue dramatique. Il eut le goût des polyptyques plutôt que des spectacles en plusieurs actes. Ses idées moralisatrices apparaissent chez lui sous une forme concrète et vivante. Au lieu d'un symbole ou d'une abstraction, son imagination se représente une scène qui traduit sa pensée d'une manière colorée et vécue.

La tragi-comédie, désignée sous le nom les *Quatre étapes de la cruauté* (*The four stages of Cruelty*), procède de cet esprit. Protecteur des animaux, pour lesquels il paraît avoir eu une profonde sympathie, comme en témoigne son propre portrait où il s'est représenté avec son chien, il veut recommander la bonté à leur égard et sa leçon prend une forme dramatique. Il conçoit que cet enseignement doit se faire au moyen de quatre scènes montrant avec gradation des instincts barbares.

Ici il représente deux vauriens crevant les yeux à un oiseau, là deux enfants féroces attachant deux chats par la queue à une corde et riant de les voir se battre. Il signale particulièrement le plus sauvage, Thomas Néron, qui excelle à tourmenter un chien sans défense.

Son héros devient cocher de fiacre. Il accable de coups son pauvre cheval, qui s'est cassé la jambe en tombant et renversant la voiture. Autour de lui d'autres barbares

assomment l'un un agneau, l'autre un bœuf, un troisième un âne.

Thomas Néron, si cruel pour les animaux, est maintenant un assassin. Il a tué une jeune fille qu'il avait séduite et poussée au vol. La tête de la malheureuse est séparée de son corps et son cadavre apparaît blafard, éclairé par la lumière de la lune, tandis que le meurtrier est arrêté.

Après son exécution, Thomas Néron est maintenant dans un amphithéâtre de dissection, sous le scalpel de l'anatomiste. Les chirurgiens ne se montrent pas plus sensibles à l'égard de son cadavre qu'il ne le fut pour les animaux. Un des praticiens lui scarifie la jambe, un autre désorbite son œil, un autre nettoie ses intestins; un chien lèche un cœur tombé à terre.

Dans toutes ces œuvres, où les critiques ont fait valoir les qualités dramatiques de Hogarth, il faut distinguer les tableaux originaux des estampes qui les reproduisent. Beaucoup d'entre eux ne sont connus que par des gravures. Mais la différence est très grande entre ces deux modes d'expression. Elle ne consiste pas seulement dans le fait que, dans les estampes, les sujets sont en contre-partie des peintures. Il y a bien d'autres variantes de dessin et de composition. Le contraste le plus frappant réside surtout dans la fraîcheur et la vivacité des couleurs, dont la technique du cuivre ne peut pas donner l'idée. La valeur des tons et des demi-teintes, toutes les ressources des morsures ne peuvent pas rendre la liberté de sa facture et sa verve, qui étincellent dans ses tableaux. Le

seul avantage qu'aurait pu présenter à ses yeux la gravure était de rendre populaires ses sujets et de tirer ces images à de nombreux exemplaires.

Mais son amour de la propagande morale n'allait pas jusqu'à sacrifier certains principes. L'un d'entre eux se trouve indiqué par une longue phrase dans une notice annonçant la prochaine publication des estampes du *Mariage à la mode*. « Comme (suivant le critérium de jugement si justement et louablement établi par les marchands de tableaux, les fabricants de cadres et autres connaisseurs) les œuvres d'un peintre doivent passer pour avoir plus ou moins de valeur, selon qu'elles sont plus ou moins rares, et comme le peintre vivant est plus que tout autre affecté par les conséquences résultant de cette manière de voir et d'autres également peu sincères et édifiantes, M. Hogarth, par manière de précaution, non de réclame, demande la permission de déclarer que probablement la présente (c'est-à-dire la série du *Mariage à la mode*) sera la dernière suite de tableaux qu'il exposera jamais ; à cause de la difficulté de vendre un tel nombre à la fois avec un avantage acceptable, et que le nombre total qu'il en a déjà exposé, du genre historique ou humoristique, n'excède pas cinquante, dont vingt pour les trois suites appelées *The Harlot's progress*, *The Rake's progress* et celles à vendre maintenant; de sorte que quiconque a un goût personnel auquel il se fie, qui n'est pas trop dégoûté pour apprécier les productions des modernes et qui a assez de courage pour l'avouer en leur donnant une place dans sa collection,

peut être convaincu que la multiplicité des morceaux ne causera pas une diminution de leur valeur. » Et il ajoutait qu'il n'était pas nécessaire d'attendre « jusqu'à ce que le Temps, finisseur supposé, mais véritable destructeur des peintures, les ait mises en état d'être reçues dans ces dépôts particulièrement sacrés où écoles, noms, maîtres atteignent leur dernier degré d'avancement. »

Le ton amer de ce passage ainsi que de plusieurs autres pourrait faire croire que cette mauvaise humeur de Hogarth était due à une déception causée par un insuccès. Mais malgré les critiques que lui suscitèrent ses attaques acerbes, il fut très apprécié de ses contemporains. Ses adversaires, qui ne lui furent pas indulgents, reconnaissent ses qualités d'auteur dramatique. Le *Gray's Inn Journal*, qui fut si sévère pour l'*Analyse de la beauté*, dans son numéro de décembre 1753, ne refuse pas de le considérer comme un maître dans l'art d'écrire des comédies avec un pinceau, pour employer un mot que Walpole reprendra.

Peu de temps après avoir combattu Hogarth, le *Gray's Inn Journal* le défend, à propos d'une réponse à Voltaire qui accusait les Anglais de n'avoir pas le génie de la peinture. Pour prouver le contraire, Hogarth est cité comme un grand maître. « On peut l'appeler, écrit le directeur du journal, le Cervantès de son art, tellement il a montré d'une main magistrale les sottises de la nature humaine. Dans beaucoup de ses ouvrages, il y a une sorte d'humour si grave et si renfermé, qu'il faut un œil perspicace pour en apercevoir les multiples beautés latentes. On peut dire qu'il est le premier qui écrivit des comédies



Cliché Mansell.

FÊTE ÉLECTORALE.

(Soane Museum. Londres.)

avec un pinceau. Son *Harlot's Progress* et son *Mariage à la mode* sont aussi bien dessinés que n'importe quoi dans Molière, et l'unité de caractère, qui est la perfection de la poésie dramatique, y est si adroitement conservée que nous sommes surpris de voir le même personnage penser conformément aux habitudes de son tempérament, dans les nombreuses situations différentes où nous le rencontrons successivement. Le Freluquet, le Matamore, le Politicien, l'Homme de loi, l'Avare, bref tous les faibles de l'esprit humain, sont si admirablement dépeints sur la toile, que Voltaire serait en peine de montrer où il a été surpassé. » C'est un double hommage rendu à son talent dramatique en même temps qu'à son génie satirique.

V

LE PEINTRE SATIRIQUE

La passion de la satire qui domine chez Hogarth, comme chez plusieurs écrivains de son temps, n'est pas moins intéressante à étudier que sa verve comique. Il était prédestiné, pour ainsi dire, à la moquerie et à l'indignation. Sa nature le portait à s'en prendre avec une telle violence aux vices et aux ridicules, qu'on peut le comparer à un pamphlétaire ou à un journaliste acharné à mener des campagnes contre les abus et les défauts de la société de son temps. Elles ne furent pas stériles, car plusieurs années après sa mort, des écrivains anglais sont heureux d'en constater les bons effets : « Partout où il y a eu de l'amélioration, note James Hannay vers 1860, Hogarth travailla à l'amener... Tous les agréments de l'existence, décence, humanité, ont fait des progrès depuis Hogarth. On doit attribuer au peintre satirique une part dans ce changement. Lequel, parmi les réformateurs ou les législateurs de l'époque, qui ont opéré cette transformation, ne connaissait pas ses œuvres ? Quel esprit appliqué à l'étude du passé, quel penseur n'y a pas appris quel-

que chose ? Leurs figures familières reproduites sous maintes formes ont été répandues dans le pays. En faisant l'éducation de milliers de gens par les pensées qu'elles renferment, en les charmant par leur humour, en les émouvant par leur pathétique, elles ont aidé à préparer l'esprit et le cœur de l'Angleterre à une vie sociale plus douce ou plus pure. »

Si Hogarth a pu contribuer pour une part à cette transformation des mœurs, ce résultat est dû aux principes élevés de morale pour lesquels il combattait, dans ses attaques contre l'ivrognerie, la débauche, la superstition, sans distinction de classes sociales, ni de partis politiques.

Une de ses satires que Walpole préférait de beaucoup aux autres était *Credulty, Superstition and Fanaticism, a medley* (*Crédulité, Superstition et Fanatisme, méli-mélo*). C'est l'œuvre de Hogarth qu'il regarde comme « la plus sublime » pour « la profondeur et l'utilité de la satire ». Il y a beaucoup d'exagération dans cette opinion. Le morceau est bien connu. Un prédicateur, qui sous sa robe cache un habit d'arlequin, essaie d'enflammer ses auditeurs en brandissant contre les impies un diable et un sorcier montés sur un manche à balai. Dans le ciel, un petit Mercure vole, tenant une lettre. Au-dessous de la chaire, un jeune prêtre cherche à endoctriner une jeune fille, en lui glissant une figurine de cire dans le corsage. Dans l'assemblée un homme pleure, un autre dort, malgré les efforts d'un ange des ténèbres pour lui inspirer la terreur. Un clerc auquel un émissaire de Satan souffle des conseils, se tient entre deux chérubins et s'harmonise avec

le prédicateur. Un néophyte tremble devant les supplices qui lui sont réservés. Un possédé tient une bouteille qui renferme un esprit malin ; une femme, qui vient d'avaler une liqueur contenue dans un verre, est tombée en extase. Un personnage sacrifie un insecte sur un autel, sur lequel est un couteau avec le mot *bloody*. A une croisée, un Turc fumant une pipe regarde ces scènes avec surprise. Les ornements qui décorent ce temple de la crédulité, parmi lesquels une souricière formant le tronc des pauvres, tous les accessoires conviennent à cette assemblée fanatique et superstitieuse. C'était bien cette tournure d'esprit que Hogarth songeait à flétrir, car il a dit lui-même qu'il se proposait dans cette pièce « de représenter graphiquement les effets étranges des conceptions littérales et basses qu'on peut se faire des êtres sacrés et aussi de la tendance idolâtrique des tableaux dans les églises et des estampes dans les livres religieux ».

Ce n'est pas la seule fois où Hogarth a combattu la superstition et les gens d'église qui abusent de la crédulité des fidèles. Deux autres de ses estampes renferment quelques satires assez vives contre les ecclésiastiques. L'une est intitulée *Les Fidèles endormis* (*The sleeping congregation*) ; elle représente un prédicateur entraînant ses auditeurs au sommeil et les paroissiens suivant les conseils donnés par son sermon. Son clerc regarde une jeune fille endormie près de lui. Deux vieilles femmes sont encore éveillées et accompagnent cinq porcs placés dans un banc. — L'autre se rapporte à *Quelques-uns des principaux habitants de la lune* (*Some of the principal

inhabitants of the moon). C'est une charge violente contre l'épiscopat. Un évêque au pied fourchu fait marcher, à l'aide d'une corde à laquelle est attachée la Bible, une machine dont le haut est formé d'un clocher et d'une girouette, et le bas, d'un moulin. Cet appareil aspire des pièces d'or qui tombent dans un coffre, marqué d'un couteau et d'une fourchette, surmontés d'une mitre.

En même temps que le clergé anglican, l'aristocratie ne fut pas épargnée. Nous avons déjà vu, dans le *Mariage à la mode*, comment elle est maltraitée. Hogarth aime à mettre en relief la passion de la noblesse pour la débauche, le jeu. Dans une planche intitulée *Taste in high life* (*Le Goût du grand monde*), il s'en prend à l'engouement de la haute société pour les objets d'art de Chine. La figure du petit-maître qui admire une porcelaine de Chine, la dame qui tient une tasse, le singe qui lit un menu, les tableaux qui ornent la chambre, les costumes, les ameublements, tous les détails contribuent à rendre le lord ridicule.

La bourgeoisie et les gens du peuple ne sont pas moins attaqués. Ici, dans le *Banc* (*The Bench*), quatre magistrats sont présentés dans une attitude qui ne convient guère à des juges : deux d'entre eux sommeillent, et les deux autres ne se soucient guère de l'affaire qui devrait les occuper. Hogarth établit à ce propos une distinction entre le caractère et la caricature, mais, tout en s'abstenant de vouloir leur donner des traits outrés, il annonce déjà les charges de Daumier contre les hommes de loi. Là, dans la *Consultation of physicians* (*Consultation de*

médecins), c'est une satire contre les docteurs emphatiques groupés autour d'un urinal sur lequel ils ont l'air de méditer. Une femme tient d'une main un os. L'explication de cette composition est donnée par ces mots : « Et plurima mortis imago. »

Hogarth fut aussi impitoyable pour les militaires. *La marche vers Finchley* (*The march to Finchley*), dédiée au roi de Prusse, est une cruelle satire des soldats de George II. La scène se passe à Tottenham Court, près des auberges « King's head » et « Adam et Ève, » tandis que dans le fond les gardes s'en vont vers Highgate. Au premier plan, centre de la composition, un jeune grenadier est entouré à droite et à gauche d'une jeune fille qu'il a séduite et de sa femme qui lui adresse des reproches et tient à la main des journaux jacobites, comme pour expliquer sa violence de langage. Un sergent regarde ce groupe avec curiosité. Un tambour, harcelé par sa femme en pleurs et son enfant en colère, se détourne d'eux et fixe son regard sur la peau de son instrument, cherchant à étouffer leurs cris, grâce au bruit de ses baguettes et à la musique d'un fifre jouant à côté de lui. A une lucarne, une jeune fille contemple tous ces personnages. A l'arrière-plan, une foule est assemblée autour de deux hommes qu'une vieille femme essaie en vain d'empêcher de se battre. Sur une voiture chargée de bagages, sont assises deux vieilles cantinières et une jeune femme qui donne le sein à son enfant. Un officier embrasse une laitière, tandis qu'un soldat espiègle joue un tour à son chef, en versant le contenu d'un pot à lait

dans son chapeau. Un autre soldat signale la farce à un pâtissier dont il dérobe la marchandise, tandis qu'un petit garçon tend son chapeau pour avoir aussi du lait. Un soldat ivre tombé à terre est soutenu par un de ses camarades qui veut lui donner de l'eau, tandis que sa femme tient une bouteille pleine de liqueur qu'elle va lui verser. Un autre soldat fait un trou dans le tonneau que porte un marchand d'eau-de-vie. Un marin jette son chapeau en l'air. Une douzaine de filles publiques occupent les fenêtres de l'auberge « King's head » et s'amusent de ce qu'elles voient.

Tout en bafouant les vices des gens de guerre, Hogarth ne fut pas indulgent pour ceux de ses compatriotes civils. *Le Combat de coqs*, si apprécié en Angleterre, lui fournit une occasion de lutter contre le goût du peuple pour un spectacle aussi barbare. Une foule est assemblée dans un amphithéâtre pour regarder deux coqs éperonnés qui sont aux prises. Parmi les amateurs et les parieurs, il y a un noble aveugle auquel ses voisins dérobent un billet de banque, trois ou quatre personnages comprimés les uns sur les autres; un aristocrate français dédaigneux de ces représentations qui ouvre sa tabatière et en fait tomber le contenu sur la tête d'un spectateur, un vieillard boiteux et sourd qui tient un cornet à l'oreille pour écouter son interlocuteur; un jockey tient le manche de son fouet, un homme en état d'ébriété tire sa montre qu'un voleur essaie de dérober avec un bâton, un joueur lève sa canne d'un air irrité. Dans le haut de la composition, un chien pose ses pattes de devant sur

une cloison et contemple la scène, tandis qu'un philosophe coiffé d'un bonnet de nuit fume une pipe.

Les *Quatre moments du jour* sont aussi très intéressants pour l'étude des mœurs anglaises. Ils représentent trois scènes à Londres et une à Islington. Celle qui est intitulée *Midi* a été déjà décrite. La plus curieuse est *Le Matin*, parce qu'elle met en scène au milieu du marché de Covent Garden une vieille fille, dévote et coquette, qui, malgré le froid de l'hiver et l'heure matinale, tient un éventail près de ses lèvres. Elle avance légèrement son long cou, tandis que le vent fait flotter les rubans de sa coiffure. Elle est suivie d'un petit domestique, mal habillé et grelottant, qui porte sous le bras le gros livre de prières de la dame. Cette figure de « vierge surannée, épuisée d'un célibat involontaire », eut un tel succès que Cowper lui a consacré un long passage dans *Truth* (la *Vérité*), que Fielding lui emprunta ses traits pour miss Bridget Allworthy, et que Thackeray a copié sa figure pour une des lettres initiales de *Roundabout papers*. Dans le fond de la composition de Hogarth se trouve le café de Tom King, repaire de débauchés. Deux d'entre eux en sortent de bonne heure et se jettent l'un sur une jeune fille qui va faire les provisions du ménage, l'autre sur une accorte marchande de légumes. Près d'un brasero est accroupie une vieille mendiante. A l'arrière-plan, un médecin, qui a l'air d'un charlatan à cause de son enseigne, est entouré d'une foule de malades. Deux bambins regardent la scène.

Le *Soir* se passe aux environs de Londres, près d'Is-

lington, une fin de journée étouffante. Un couple revient d'un endroit où se donnent, l'été, de nombreux spectacles, etappelé Sadlerswells. C'est un mari et sa femme qui s'avancent avec leurs trois enfants. Leur démarche est lente et pesante. Ils sont fatigués de la chaleur. L'épouse alourdie s'appuie sur son mari, qui porte un des enfants, pendant que les deux autres se disputent un morceau de pain d'épices. Derrière ce groupe, une fermière est occupée à traire une vache. En face se trouve une auberge à l'enseigne de « Sir Hugh Middleton ». Beaucoup de personnes apparaissent aux fenêtres, tandis qu'à l'intérieur quelques hommes ont retiré leurs perruques, tant ils sont gênés par la chaleur.

Dans la *Nuit*, on assiste à un feu de joie pour l'anniversaire de la Restauration, c'est-à-dire du rétablissement de la Monarchie et de Charles II. Le lieu de la scène est Charing Cross. On y aperçoit la boutique d'un barbier où des clients viennent se faire raser, saigner et arracher des dents. La diligence de Salisbury vient de se renverser sur le trottoir, tout près du feu de joie qui va l'atteindre. Un gamin lance une fusée vers les chevaux pour leur faire prendre le mors aux dents. De mauvais locataires essaient de profiter de l'obscurité de la nuit pour tenter un déménagement.

Parmi les autres pièces de ce genre, il y en a une qui s'apparente avec certains passages de Fielding et renferme quelques types bien observés de voyageurs. C'est la *Diligence ou une Cour d'auberge en province* (*The stage coach, or Country inn yard*). Dans la cour de la *Vieille*

auberge de l'Ange, tenue par Tom Bates, plusieurs groupes de personnages sont représentés auprès d'une diligence qui se prépare à partir. Une vieille femme, d'une rotondité énorme, réussit difficilement à y entrer ; un homme de petite taille est obligé de l'y pousser. Un autre personnage ventripotent, portant une canne et une épée, se dispose à la suivre, sans écouter un postillon bossu, qui paraît réclamer un pourboire. Un homme de loi, qui conserve dans sa poche « l'Acte contre la corruption », regarde la note que lui présente son hôte Tom Bates et la trouve exagérée. L'hôtesse placée dans son comptoir sonne pour appeler la servante. A la fenêtre du premier étage, un plaisant mêle à ce bruit celui d'un cor dans lequel il s'amuse à souffler. Sur l'impériale de la diligence sont juchés un Français et un matelot anglais.

Non moins précieux que la *Diligence* pour l'étude des mœurs anglaises, apparaît la *Foire de Southwark* (*The fair of Southwark*). C'est une sorte de carnaval avec une foule pittoresque et grouillante. On joue chez Cibber et Bullock la *Chute de Bajazet* qui est symbolisée par l'écroulement des tréteaux trop faibles pour supporter les héros de la pièce. Au premier plan, une jeune femme, coiffée d'un chapeau à plumet, bat le tambour pour attirer des spectateurs. Un acteur placé près d'elle est arrêté par deux sergents. Un homme embrasse une fille, un autre vole dans les poches d'un de ses voisins, un athlète s'avance sur un cheval borgne, deux charlatans font la parade, un acrobate se balance sur une corde, une femme donne une pièce qui amuse des petits garçons,

un campagnard va jouer aux dés. Au milieu de la composition, un tableau représente un cheval de bois avec cette inscription *Le Siège de Troie.* C'est une allusion à la farce qui porte ce titre et dont l'auteur était Elkannah Settle.

A côté de ces satires sociales, il faut faire une place à celles où domine la note morale. Très positif et très pratique, comme un bourgeois anglais, Hogarth a le goût de l'ordre domestique et il est amené à clouer au pilori tous ceux qui, par leur vie dissipée, leurs prodigalités, leur négligence, ne conçoivent pas d'une manière bien réglée l'économie de leur maison. Il se plaît à étaler toutes les conséquences désastreuses qui résultent du désordre. Un de ses morceaux préférés par Walpole était la *Toilette des Comédiennes ambulantes dans une grange* (*The Strolling actresses dressing in a barn*). Une affiche jetée dans un coin de la pièce annonce que la troupe va jouer ce soir *The devil to pay in heaven* et indique les principaux personnages, en ajoutant : « C'est pour la dernière fois avant qu'on mette à exécution l'acte du Parlement contre les comédiens ambulants » (celui qui leur interdit de donner des représentations en dehors de Londres). Cette société d'artistes dramatiques est tournée ici en ridicule. Au milieu de la pièce se tient debout Diane, à demi nue, vêtue d'une simple chemise déchirée, portant sur la tête une plume blanche et un croissant. A sa gauche est assise Junon, le front ceint d'une couronne ; elle tient un livre devant elle et étend sa jambe sur une brouette renversée, tandis que la déesse de la Nuit est occupée à raccom-

moder un de ses bas. Devant Diane, une jeune Flore est en train de se coiffer, tenant d'une main une pommade, de l'autre une poudre. Une corbeille a été transformée en table de toilette. Une chandelle allumée va mettre le feu à la paille, si les actrices ne remarquent pas la flamme menaçante. A gauche de Diane, deux petits diables se disputent une cruche à bière. Derrière elle, une déesse, la tête ornée d'un soleil formé de papier doré, fait signe à un Amour de lui décrocher des bas qui sèchent sur des nuages. Une des comédiennes maintient un chat, tandis qu'une autre, en lui coupant la queue, recueille le sang dont elle a besoin. Une Sirène aux cheveux flottants tient dans la main une bouteille, une Aurore écrase quelques insectes sur son corsage. Il y a un aigle qui doit porter un Ganymède et des allégories diverses, près de la Nuit, une mitre, une lanterne, une lyre, un globe avec lequel jouent deux chats. Dans le haut, sous le toit, apparaît un char conduit par deux dragons, et près de là des étendards, des établis, une palette et divers accessoires dont le mélange forme un chaos indescriptible.

C'est la même idée de désordre que Hogarth semble avoir voulu mettre en lumière dans une pièce regardée à tort par certaines critiques comme faite pour inspirer la pitié, *La Détresse du poète* (*The distressed poet*). Ils y ont vu l'image d'une femme laborieuse, occupée à des raccommodages de vêtements, et tombée dans la misère. Mais ce n'est pas là le trait caractéristique de cette composition. Ce que l'artiste a surtout indiqué, c'est l'effroyable fouillis de l'intérieur du poète. Son habit est jeté à

terre aux pieds de sa femme et sert de refuge à une chatte qui y nourrit ses petits. Sur le plancher traînent des linges, une épée, des papiers. Une chaise placée près de la porte sert de garde-manger. Un chien y dévore la seule nourriture qu'il y ait dans la chambre. Près de la cheminée, une autre chaise forme le buffet. Une laitière présente sa note et réclame avec énergie son paiement. Le poète, assis près d'une fenêtre, comprend tout le malheur de sa situation.

Le violoniste du *Musicien enragé* (*The enraged musician*) est dépeint sous un aspect plus brillant, mais s'il est moins misérable que le poète, il est moins résigné que lui à supporter le monde extérieur. Au moment où il va donner une leçon de musique, il est dérangé par un bruit infernal qui le rend enragé. Ce sont les divers cris de la rue : ceux d'une laitière qui vend son lait, d'une chanteuse qui psalmodie sa ballade, d'un marchand de poisson, d'un joueur de cor de chasse, d'un ramoneur, d'un paveur, d'un joueur de hautbois, d'un coutelier qui aiguise un couperet, d'une petite fille qui fait tourner une crécelle, d'un jeune garçon qui joue du tambour, d'un étameur qui donne des coups de marteau sur le métal, sans oublier les aboiements d'un chien, le miaou de deux chats et le tintement des cloches. Tout ce qui vient rompre l'harmonie souhaitée par le musicien est ici critiqué d'une manière très comique.

Certains vices sont attaqués par Hogarth avec beaucoup plus de mordant, surtout l'ivrognerie, qui malgré divers bills, prenait trop de développement dans toutes

les classes de la société anglaise. *A Midnight modern conversation* (la *Conversation moderne à minuit*) montre à quel point l'abus de la boisson provoque l'aliénation mentale. Hogarth met en scène divers types de gens ivres, réunis autour d'une table à quatre heures du matin et réfléchissant sur les bouteilles et les verres. Au centre du groupe, un ecclésiastique qui fume, verse et remue avec une cuiller le punch. Les personnages qui l'entourent seraient des types de fantaisie, mais ils ont tous un air de vie et de vérité. Près du pasteur, un échanson debout lève un verre d'une main et de l'autre retire sa perruque qu'il met sur la tête de son voisin. A sa droite, est assis un juriste, tenant une tabatière et un verre. Un plaideur est venu le trouver dans une pareille taverne, à une heure aussi tardive, pour lui exposer son procès. Un médecin titubant, appuyé sur une chaise, répand le contenu d'une bouteille sur la tête d'un officier qui roule sous la table. Un politicien ou un journaliste, qui veut fumer une pipe, essaie de l'allumer avec une chandelle, mais il ne réussit qu'à brûler sa manchette. Un vieil aristocrate, alourdi par la boisson, pose sa main sur la table. Du côté opposé, un personnage assis et légèrement renversé en arrière, s'appuie sur sa perruque comme sur un oreiller, et paraît dormir. Devant la pendule, deux autres, placés dos à dos, fument. L'un des deux a un bonnet de nuit et paraît le plus tranquille et le moins hébété des buveurs qui prennent part à cette orgie.

On retrouve le même esprit de moquerie contre les ivrognes dans *Gin Lane* (la *Rue de l'eau-de-vie*). Au

milieu du tableau, assise au haut des marches d'un escalier, une femme ivre, couverte de plaies, prend du tabac et ne fait pas attention à son enfant qu'elle laisse tomber dans un fossé. Une autre femme, alourdie par la boisson, s'est endormie. Un homme ronge un os qu'un chien affamé vient lui disputer. Un ouvrier et une cuisinière donnent en gage à un usurier leurs instruments de travail pour pouvoir s'acheter de l'eau-de-vie. Un marchand d'eau-de-vie ressemble à un squelette. Une vieille femme, qui a trop bu, est obligée de se faire traîner dans une brouette. Une mère verse à son enfant le poison pernicieux. Deux mendiants se battent, d'autres personnages attendent leur verre devant la porte d'un marchand d'eau-de-vie. Parmi les victimes de cette boisson, outre l'enfant que la mère a laissé tomber, il y a un homme qui se pend dans un grenier, un enfant qu'un personnage vient d'empaler à une broche, une femme que l'on met en bière. A l'entrée d'un débit est placée cette inscription : « Drunk for a penny, dead drunk for two pence, clean straw for nothing (ivre pour deux sous, ivre-mort pour quatre sous, de la paille fraîche gratis »).

Pour combattre l'alcoolisme, après l'avoir ainsi discrédité et indiqué ses conséquences funestes, il fait l'éloge de la bière qui est la boisson nationale. A *Gin Lane*, qui offre le spectacle d'êtres inférieurs, criminels ou malheureux, il oppose *Beer Street* (la *Rue de la bière*), où tout le monde vit en bonne santé et où tout prospère. Un garçon brasseur, tenant d'une main un pot de bière, lutine une jeune servante. Deux marchands de poisson, qui boivent

un verre de bière, entonnent une chanson. Un boucher s'entretient avec un personnage de questions politiques autour d'un pot de bière. Deux portefaix se délassent de leurs fatigues en prenant de cette boisson. Elle réconforte aussi quatre couvreurs qui se disposent à monter sur le toit d'une maison. Tous ces personnages ont l'air heureux. Tandis que les maisons tombent en ruines dans *Gin Lane*, ici elles paraissent florissantes.

Avec l'alcoolisme, la passion du jeu est celle que Hogarth flétrit le plus souvent. *La Carrière d'un libertin* avait, comme on l'a vu, montré jusqu'à quel point de démence elle peut conduire un homme qui fréquente les tripots et risque sa fortune sur une carte. Ce thème a été deux ou trois fois repris, mais une des œuvres les plus intéressantes à cet égard, parce qu'elle est entièrement consacrée à ce vice, est le *Dernier enjeu de la dame.* Dans ce tableau, Hogarth a représenté une jeune femme qui vient de perdre au jeu ses bijoux et toute sa fortune, y compris la moitié d'un billet de banque qu'elle venait de recevoir de son mari. Il ne lui reste plus que l'honneur, qui court un grand risque cette fois. Un officier s'est approché d'elle et lui offre beaucoup d'argent, avec l'espoir qu'elle lui accordera ce qu'il désire. La joueuse demeure irrésolue, et l'on prévoit comment pourra finir ce dangereux tête-à-tête. Sur la cheminée est posée une pendule ornée dans sa partie supérieure d'une figure du Temps, avec le mot « Nunc ».

La débauche est avec le jeu l'objet de ses satires incessantes. Ses polyptyques, le *Mariage à la mode,* la *Carrière*



Cliche Mansell.

LE VOTE.

(Soane Museum. Londres.)

d'un libertin, la *Carrière d'une courtisane,* nous ont fait voir sa perpétuelle préoccupation de lutter contre elle. Elle domine encore dans *Avant* et *Après,* deux ouvrages commandés par un noble dépravé et qui représentent, l'un un homme caressant une femme de chambre qui le repousse, l'autre la même femme de chambre se recommandant au personnage qui l'a séduite.

Si de l'ordre moral on passe dans le domaine politique, Hogarth se révèle encore à cet égard comme un maître de la satire. Sa suite de quatre tableaux relatifs aux élections (du Soane Museum), fournit un exemple remarquable de son talent. A une époque où il était admis que les consciences étaient à vendre et qu'il fallait savoir les acheter, il protesta avec véhémence contre cette vénalité et cette corruption. Toute la turpitude de ce maquignonnage électoral est indiquée dans ces quatre toiles brossées avec une vigueur et une puissance d'expression étonnantes. Un critique a fait observer que dans ces jours de saturnales où la nation se laisse entraîner à des folies, il a su rendre ce qu'on a appelé avec emphase la majesté du peuple.

Le *Repas d'une élection* (*An Election entertainment*) est le tableau d'un dîner aux frais du candidat. C'est la fin du banquet. Le candidat écoute une grosse vieille femme qui tient une lettre à la main et il lui passe un bras autour de la taille. Un plaisant, debout derrière le couple, pousse les deux têtes l'une contre l'autre et laisse tomber la cendre de sa pipe sur la perruque du galant homme. Une petite fille essaie de lui retirer une bague qu'il porte

au doigt. Près de lui, un électeur a le bras pincé par un voisin qui lui envoie la fumée de sa pipe dans les yeux et il se fait tirer la main par un savetier qui ricane. Derrière eux, se trouvent un officier, une jeune femme, un homme de loi, qui tient élevé au-dessus de la tête de celle-ci un verre. Le personnage qui attire le plus l'attention est un mangeur d'huîtres, se faisant faire une saignée par un barbier. A ses côtés, l'homme chargé d'inscrire les votes sur un livre qu'il a devant lui, vient de tomber à la renverse, frappé sans doute par un projectile. Un autre blessé est entre les mains d'un boucher, qui verse de l'eau-de-vie sur les plaies de sa tête. Un petit garçon vide un tonneau de liqueur dans une grande cuve. Un marchand lit avec méfiance un billet à ordre en se demandant s'il sera payé. Un autre refuse d'un agent électoral un présent corrupteur, tandis que sa femme, une main posée sur la tête de son enfant, le pousse à accepter ce cadeau. Au milieu de la table, un ecclésiastique a enlevé sa perruque, tandis que derrière lui apparaît un quatuor composé d'un joueur de cornemuse, d'une violoniste, d'un violoncelliste et d'un buveur qui tient son instrument sous le bras. Un des convives regarde en riant le menton de ce dernier, deux autres contemplent une tête de poupée faite avec la serviette de leur voisin, placé près d'un personnage ventripotent. La porte et la fenêtre de la salle permettent d'apercevoir les adversaires du candidat, qui s'efforcent d'y pénétrer. Près de la fenêtre, un de ses partisans jette sur eux le contenu d'un vase, un autre lance un tabouret. Du côté de la porte, l'opposi-

tion est indiquée par quelques bâtons et une épée. Derrière le candidat, flotte un drapeau qui porte cette inscription : « *Liberty and Loyalty*, liberté et loyauté. »

Dans la *Campagne électorale* ou la *Sollicitation des votes* (*Canvassing for votes*), la scène se passe devant une taverne où deux électeurs discutent en dégustant des consommations. L'un fume, l'autre met de l'argent sur la table et le retire. Un troisième, placé au milieu de la composition, est entouré à droite et à gauche par deux personnages qui lui offrent, chacun avec de l'argent, une feuille de papier. Dans une auberge, deux autres électeurs mangent avec avidité. Le candidat lève les yeux vers deux jeunes femmes debout à un balcon et, pour les circonvenir, leur offre quelques souvenirs, qu'il achète à un colporteur. La femme de l'hôtelier, assise sur un motif décoratif représentant le lion britannique en train de dévorer le lys français, compte les sommes qu'elle a déjà encaissées. Un soldat les contemple avec convoitise. L'hôtel du Chêne royal est orné de deux enseignes. L'une représente un édifice d'où l'on jette l'or dans un sac près d'une voiture qui doit contenir sans doute l'argent nécessaire aux élections. Dans l'autre, Polichinelle est figuré poussant d'une main une brouette et de l'autre lançant des pièces de monnaie que des campagnards essaient de recueillir dans leurs chapeaux. Dans le fond du tableau apparaît l'hôtel de la Couronne, dont l'enseigne est menacée de destruction par un personnage armé d'une scie ; monté sur une potence, il s'efforce de la couper, aidé par deux personnages munis de cordes. Une foule de gens attaque

la maison ; d'une fenêtre on riposte par un coup de feu.

Le Vote (*The Polling*) met en scène une série d'infirmes et mutilés, recrutés pour la circonstance par le candidat. Le premier votant a perdu une jambe et une main, et comme il ne peut la poser sur la Bible, on lui adresse quelques objections auxquelles répond un juriste, pour faire accepter sa voix. Le second, qui paraît un « minus habens » est porté dans un fauteuil et conseillé par un prisonnier encore chargé de fers, empressé à lui souffler le nom du personnage pour lequel il doit voter. Il est suivi d'un moribond, enveloppé dans des couvertures et porté par deux hommes valides. Derrière, s'avance un aveugle, qui monte les marches de l'escalier, en s'aidant d'une canne. Une femme lit un factum contre un des candidats. Dans le fond, un carrosse symbolisant la Grande-Bretagne risque de tomber, car le cocher joue aux cartes avec le laquais. Au loin, sur un pont, passe une cavalcade avec une voiture, des drapeaux et une foule d'électeurs

Le dernier tableau nous fait assister au triomphe du candidat (*Chairing the member ; Les membres élus portés en triomphe*). Assis dans un fauteuil à bras et porté sur les épaules de quatre gaillards, l'élu est promené à travers les rues remplies d'une multitude de citoyens. Un agriculteur, armé d'un fléau et attaqué par un matelot, se défend avec son instrument, qui blesse un des porteurs de l'élu et le fait chanceler. Le héros manque de glisser à son tour, son chapeau tombe, une femme effrayée s'évanouit. Deux ramoneurs s'amusent avec une tête de mort ; un singe habillé en militaire et portant un fusil est monté



Cliché Mansell.

L'OPÉRA DU MENDIANT.

(Tate Gallery. Londres.)

sur le dos d'un ours. Un aveugle joue de la musique. Un soldat demi-nu, qui vient de boxer, va s'habiller ; deux cuisinières et un aide apportent des plats, un tonnelier examine une barrique de vin, deux personnages offrent un tonneau de bière à la masse des électeurs qui vient d'assurer la victoire du candidat. Une troupe de petits porcs circule au milieu d'eux et renverse une vieille femme. Au premier étage d'une maison, quelques adversaires de l'élu regardent avec ironie ce qui se passe dans la rue. Dans les nuages au-dessus de l'élu, plane non pas un aigle comme dans les triomphes antiques, mais une oie.

Voilà avec quelle ironie acerbe Hogarth n'a pas craint de souligner l'immoralité de la politique. Et pourtant les discussions sur ce sujet passionnaient ses contemporains. Hogarth s'est moqué de leur intérêt pour ces questions en peignant un *Politicien*, tellement préoccupé par la lecture de son journal et des nouvelles de la guerre, qu'il ne fait pas attention à une chandelle placée dans sa main droite et qui enflamme son chapeau et sa perruque.

Parmi ces facéties politiques, on classe généralement le portrait de John Wilkes, que l'on considère comme une charge. Mais ce n'est pas une caricature proprement dite. Wilkes disait lui-même, en riant, que chaque jour il ressemblait plus à ce portrait. Il est assis, tenant un bâton, à l'extrémité duquel est posé le bonnet de la liberté. A sa droite, sur une table, est placé un encrier avec une plume et le pamphlet intitulé *North Briton*. Ce portrait,

qui eut un succès considérable, ne constitue pas une charge, car ni dans les traits de la physionomie, ni dans les accessoires, il n'y a d'attaque contre Wilkes.

Churchill n'était pas de cet avis, et c'est pour répondre à une de ses violentes diatribes contre cette composition que Hogarth exécuta cette fois, le 1er août 1763, une caricature. Sur un cuivre où il avait fait jadis son propre portrait, il mit à sa place Churchill sous l'aspect d'un ours, armé d'une massue, qui hume un pot de bière. L'animal porte un rabat et des manchettes déchirées. Sur son bâton sont inscrits ces mots : « Infamous fallacy, lye 1, lye 2 d., » (mensonges nº 1, nº 2). Dans des épreuves postérieures, l'artiste, pour bien préciser ses allusions, avait placé dans un coin un dessin où il s'était représenté sous les traits d'un charlatan, dressant Wilkes et Churchill, travestis en singe et en ours, à danser un menuet politique.

Dans sa polémique avec le *North Briton* et Wilkes et Churchill, il faut citer aussi deux planches importantes parues avec quelque intervalle sous le titre *The Times* (*Les Temps*). Ce sont deux exemples très intéressants de caricature politique. Dans la première pièce, Pitt, monté sur des échasses et armé d'un soufflet, anime le feu qui embrase un globe symbolisant la Terre. Il est accompagné de gens armés de couperets et de bâtons. Un pompier, monté sur la machine qui actionne la pompe à feu, s'occupe d'éteindre l'incendie. Des fenêtres du café du Temple, des personnages font pleuvoir sur lui, au moyen de petites lances, des trombes d'eau auxquelles il ne

prend pas garde. Un boucher, assis sur une enseigne, tient une chandelle et un couteau, symbole de la volonté de mettre tout à feu ou à sang. Il tire à lui un blason formé de quatre poings fermés. Un homme qui conduit une brouette chargée de papiers politiques, empêche un Ecossais d'avancer. Un marchand hollandais, assis sur des ballots, fume une pipe et s'amuse du spectacle. L'incendie se propage et un pigeon ne trouve aucune place pour se poser. Il porte dans son bec le symbole de la paix.

Cette planche, qui souleva contre Hogarth la colère du *North Briton*, de Wilkes et de ses partisans, fut suivie d'une seconde, gravée au milieu de la lutte contre ses ennemis ; elle fut publiée seulement après sa mort, sans être tout à fait terminée. Au centre de la composition, l'artiste a figuré l'effigie du roi régnant George III, avec cette indication « A Ramsay del. », pour se moquer d'Allan Ramsay. Un bas-relief, formé d'une tête de lion, communique avec un réservoir d'eau, qui est la source des honneurs. Lord Bute fait fonctionner le tuyau de cette fontaine et distribue les faveurs royales, arrosant quelques arbres et plantes désignés par des lettres significatives. Quelques personnages sont endormis. D'autres, parmi lesquels Pitt, déchargent des armes à feu contre l'emblème de la paix indiqué près des signes du zodiaque. Dans un autre groupe, un spectre, enveloppé d'un drap blanc, tient un maillet et une torche et met le feu à une feuille du *North Briton* attachée sur la poitrine de Wilkes. Au-dessus de la tête du pamphlétaire est inscrit ce mot : « Defamation » (Diffamation). Une servante

le salit en éclaboussant son visage avec de l'eau sale. Un gamin remplit d'ordures ses souliers. Plusieurs mutilés attendent vainement quelques gouttes de la fontaine des faveurs, qui va arroser d'autres individus s'agitant dans le fond.

La nature de ces estampes témoigne d'un esprit frondeur et d'une ironie très acérée. On sent que l'artiste, très vif et très railleur, a voulu se servir des images comme de pamphlets pour développer des opinions politiques. Dans un pays de liberté où l'on aimait à discuter non seulement dans les chambres, mais dans les cafés et dans les meetings en plein air sur ces questions, il fallait parler aux yeux par quelque dessin caractéristique, par quelque trait mordant. L'humoriste prit à ce moment une grande importance. C'est lui qui d'un coup de crayon, de plume ou de pinceau, pouvait rendre ridicule les chefs de parti ou de gouvernement. Mieux que par des discours, il pouvait exciter contre eux la risée ou le mépris du public. De ce point de vue, Hogarth, dont le talent avait acquis une grande réputation, fut très redouté.

Mais il ne peut être considéré à cet égard comme un caricaturiste. Il s'est défendu, comme on l'a vu, d'être pris pour tel. S'il n'a pas craint d'aborder des sujets délicats avec un mélange de violence et d'humour, c'est qu'il a voulu exprimer d'une manière particulière ses sentiments d'indignation et de révolte. Par ce côté, il est le précurseur d'un genre très populaire en Angleterre, qui prit un réel développement outre-Manche à la fin du XVIIIe siècle.

VI

LE PEINTRE D'HISTOIRE ET DE GENRE

Hogarth ne doit pas être considéré exclusivement comme l'auteur de morceaux satiriques. Malgré sa physionomie spirituelle et moqueuse et son goût pour la plaisanterie, il a abordé des sujets sérieux. Il a même cru à une prétendue vocation pour la peinture d'histoire, et s'est aveuglé sur ses propres mérites : « Je nourrissais, dit-il, quelque espoir de réussir dans ce que l'emphase des livres appelle le grand style de la peinture historique ; de sorte que, sans avoir jamais donné un coup de pinceau dans ce genre grandiose, j'abandonnai les petits portraits et scènes familières et, tout en souriant de ma témérité, je débutai comme peintre d'histoire. Dans un grand escalier de l'hôpital S. Bartholome, je peignis deux anecdotes de l'Écriture, le *Réservoir de Bethesda* et le *Bon Samaritain*, avec des figures de sept pieds de haut. J'en fis une offrande à cette institution de charité, avec la pensée que ces toiles pourraient servir de spécimen, montrant par un premier essai que, pour peu qu'il y eût en Angleterre quelque

tendance à encourager les tableaux historiques, il est plus facile qu'on ne l'imagine d'ordinaire d'atteindre à ce genre de peinture. »

Les essais de Hogarth dans ce genre ne furent pas toujours très réussis. Dans le *Réservoir de Béthesda* (de S. Barthomew's Hospital) il introduit le valet d'une femme riche, qui repousse d'une manière grossière et comique une malade pauvre venant elle aussi chercher la guérison dans cette piscine. Le prêtre du Bon Samaritain est traité également dans un esprit burlesque. Ce défaut se retrouve dans une composition inspirée d'un passage du *Paradis Perdu*, de Milton : la *Porte de l'Enfer, Satan, le Péché ou la Mort*. On croirait que Hogarth a voulu provoquer ici le rire plutôt que la terreur. Satan est très laid, la Mort est formée d'un bizarre assemblage de flammes sortant de tous les côtés, le Péché est figuré sous l'aspect d'une femme dont le corps se termine par des monstres. Un autre de ses tableaux, *Paul devant Félix*, actuellement à Lincoln's Inn, contient des traits burlesques analogues. Il rappelle une planche grotesque qu'il grava sur le même sujet, pour se moquer des imitateurs de Rembrandt. Hogarth a voulu être sérieux cette fois, mais son apôtre a l'air de tituber, un des avocats semble ivre, Félix de mauvaise humeur. Un chien aboie après un chat, ce qui achève de rendre la composition ridicule. Le *Moïse sauvé des eaux*, de l'hôpital des Enfants-Trouvés, a un caractère plus noble et est mieux traité dans la note historique. L'artiste a choisi le moment où la mère de Moïse présente l'enfant à la fille de Pharaon. Mais l'en-

fant tient d'une main espiègle sa mère par la robe, tandis qu'un crocodile apparaît sous le siège de la princesse. C'est là un détail d'un effet peu heureux.

On doit aussi à Hogarth un tableau d'autel pour Sainte-Marie Redcliffe (Académie des beaux-arts à Clifton) composé de trois parties : le Scellement du sépulcre à droite, l'Ascension au centre, et les trois Marie visitant le Sépulcre, à gauche. Mais cette œuvre n'ajoute rien à sa gloire et on pourrait lui appliquer les mêmes critiques qu'il adressait dans sa jeunesse à un tableau d'autel de Kent, dont il a laissé une représentation poussée jusqu'à la charge.

Son tableau intitulé *Sigismonda* est une erreur. Il a voulu rivaliser avec le Corrège, en représentant l'héroïne de Dryden, ou plutôt de Boccace, pleurant sur le cœur de son amant assassiné. Mais ce sujet n'eut aucun succès et l'exécution en fut critiquée. Walpole fut particulièrement sévère pour *Sigismonda*. « Plein de mépris, écrit-il, pour les ignorants amateurs de tableaux, plein d'indignation pour l'impudente friponnerie des brocanteurs qui vendaient de mauvaises copies pour d'excellents originaux, et n'ayant jamais étudié lui-même ni vu les bons tableaux des grands maîtres d'Italie, Hogarth s'imagina que les éloges qu'on donnait à ces admirables ouvrages ne devaient être attribués qu'au préjugé. Il répéta tant de fois ce langage, qu'à la fin il s'imagina que ce qu'il avançait à cet égard était une vérité incontestable. Il se proposa de rivaliser avec les anciens et par malheur choisit pour objet de comparaison un des plus

beaux tableaux qu'il y eût en Angleterre, la célèbre *Sigismonda* du Corrège ou peut-être de Furini, que possédait alors sir Luke Schaub et qui se trouve aujourd'hui dans le cabinet du duc de Newcastle. Après plusieurs essais, Hogarth produisit enfin sa Sigismonda, mais qui ne ressemble pas plus à Sigismonda que je ressemble à Hercule. Pour ne pas parler du mauvais coloris, on peut dire que c'est la figure d'une prostituée, abrutie par la boisson. Pour augmenter le dégoût que cette expression commune doit faire naître, ses doigts sont teints du sang du cœur de son amant qui est placé devant elle comme un cœur de mouton qu'on sert pour dîner... Tout ce qui aurait dû se trouver dans ce tableau y manque, et l'on y trouve tout ce qu'un malheur aussi grand, aussi vivement, aussi tendrement senti aurait dû en exclure. Cet ouvrage de Hogarth est plus ridicule que tout ce qu'il a jamais voulu tourner en ridicule. »

Hogarth n'était pas doué pour cette catégorie de compositions. On lui en doit encore plusieurs peu importantes comme la *Commission de la Chambre des Communes interrogeant Bambridge*, *Falstaff examinant ses recrues*, d'après Shakspeare, *l'Empereur Indien* ou la *Conquête du Mexique*, *Christophe Colomb cassant un œuf*.

Mais c'est plutôt dans ses tableaux dits de genre, que ses qualités se montrent réellement. Dans sa jeunesse, il avait peint avec beaucoup de talent, à deux reprises, en 1729, une scène tirée du troisième acte du *Beggar's Opera*, la pièce, à la mode vers cette époque, du poète Gay. Elle représente, comme dans le tableau de la Tate Gallery



Cliché Mansell.

LA FILLE AUX CREVETTES.

(National Gallery. Londres.)

à Londres, le chef des brigands, le capitaine Macheath, en prison, chargé de fers et placé entre Polly et Lucy, ses deux amoureuses, qui supplient chacune leur père de lui accorder la liberté. Macheath regarde surtout Polly Peachum, dont le rôle était joué à ce moment par la belle actrice Lavinia Fenton. Il y a dans cette œuvre de début un sentiment, une couleur, que Hogarth apporta non seulement dans la peinture exacte des personnages, mais dans les moindres accessoires. Cette société, où la moralité des magistrats et des geôliers est souvent la même que celle des bandits qu'ils sont chargés de juger et d'emprisonner, se reflète dans sa vie intime, dans son intérieur. Hogarth réussit à donner une âme aux objets qu'il a créés pour son usage et qui sont en harmonie avec les vices et les passions du temps.

Walpole a noté cette particularité de l'art de Hogarth. « Il était réservé à Hogarth, écrit-il dans ses *Anecdotes*, de donner un sens et une expression littéraires aux meubles. La chambre où le roué reçoit à son lever, la salle à manger du noble, les appartements du mari et de la femme dans le *Mariage à la mode*, le salon de l'alderman, la chambre à coucher du poète, et tant d'autres traits, sont l'histoire des mœurs du siècle. »

Cette manière d'étudier les détails de l'ameublement, si particulière à l'école hollandaise, ce goût prononcé pour le sujet proprement dit, c'est-à-dire pour une anecdote impliquant une vivacité de mouvements, tout ce talent narratif a permis à un critique anglais de rappro-

cher Hogarth de Jan Steen. Entre les deux maîtres, la ressemblance n'est qu'apparente. L'un et l'autre ont bien un ton spirituel et moqueur et se plaisent également à raconter une histoire avec variété et agrément. Mais chez Jan Steen il y a une précision telle que l'amour de la technique l'emporte sur le sentiment, tandis que pour Hogarth le dessin et la couleur n'ont pas besoin de cette minutie, ils apparaissent simplifiés et sont subordonnés aux passions exprimées par l'artiste. Il a bien défini lui-même le caractère de ses œuvres, en indiquant qu'il préférait une ligne vigoureuse et hardie à un dessin délicat.

Cette largeur de trait, qui s'oppose aux touches patientes et reflète un tempérament dépourvu de toute placidité, domine dans ses scènes de conversations où il aime à grouper ses personnages autour d'une table à l'heure du thé, ou assistant à une réunion musicale. Familles aristocratiques peintes dans de somptueux hôtels, gens du peuple se disputant après avoir bu, ou élèves d'une académie rassemblés pour étudier un modèle, toute cette société est représentée avec un don étonnant de la vie et du mouvement.

Ce sens de l'action l'a toujours préoccupé. Il s'est maintes fois efforcé de l'exprimer en peinture tout en jouant avec les difficultés. *Une partie de pêche* (Dulwich collection) et une *Scène champêtre* (Château de Windsor) témoignent de ces intentions. Il a voulu rendre fidèlement la nature et a compris que certaines attitudes vraies paraissent parfois invraisemblables et dénuées

d'élégance. Une des deux estampes qui illustraient son *Analyse de la Beauté* montrait une danse rustique. Il y avait dans les gestes une excentricité qu'il trouvait difficile de faire admettre et de représenter.

Il n'a pas inventé, par un pur jeu d'imagination, ses personnages sans les avoir observés et étudiés ; et il mérite sans contredit, par son souci de la vérité, le nom de peintre qu'on lui a quelquefois dénié si injustement.

VII

LE PORTRAITISTE

Hogarth cherche toujours à s'inspirer de la réalité et à peindre ce qu'il voit. C'est parce qu'il éprouve toujours le besoin d'être vrai, qu'il excelle dans le portrait. Il vise à la ressemblance et y parvient sans effort apparent, tout en donnant à ses physionomies un air vivant. On a comparé la pâte de ses tableaux à celle de Frans Hals. Malgré les différences que présentent ces deux génies, ils ont tous deux cette facture à la fois précise et libre, qui sait indiquer un trait avec netteté, mais l'explique avec puissance. Le travail laborieux ne se remarque pas. Il y a une légèreté de touche si hardie qu'elle se moque des règles établies.

La conception que Hogarth se faisait du portrait était comme une innovation en Angleterre. Avant lui, sauf Van Dyck qui est Flamand, les peintres anglais se servaient trop souvent de formules, qui devinrent surannées. A ces conventions il préféra l'étude de la nature. Aux lignes élégantes qu'il était de mode d'employer, il substitua un dessin juste, éloigné d'un style trop réaliste ou trop



Cliché Mansell.

LA SŒUR DE HOGARTH.

(National Gallery. Londres.)

maniéré. Avant lui, surtout pendant tout le XVIIe siècle, c'était le triomphe des attitudes théâtrales et des motifs mythologiques. Pour chercher à plaire à leurs modèles, les peintres empruntaient à l'Olympe des accessoires décoratifs. Les étoffes, les draperies étaient employées pour mettre en relief les personnages, travestis souvent en divinités grecques ou romaines. Dès le XVIIe siècle, commença à se répandre ce goût des portraits allégoriques qui devint à la mode au début du XVIIIe siècle. Sir Peter Lely, dans deux tableaux d'Hampton Court, représente miss Jane Kellew en Diane et lady Bellasys environnée d'amours qui folâtrent. Cette tendance s'exagère encore chez un dessinateur habile, Kneller, de Lübeck, dont les grâces aimables mais faciles risquaient de compromettre à jamais l'avenir de l'école anglaise.

Ce fut un des plus grands mérites de Hogarth d'opposer à l'imitation d'un style héroïque, emprunté à la Flandre ou à l'antique, un idéal de beauté original et vraiment anglais. D'après une opinion très répandue, il serait le premier à avoir montré qu'un type physique réellement intéressant doit être l'expression d'un type moral. Taine le considère ainsi comme une sorte de romancier, plutôt psychologue que peintre. D'après lui, la figure, le costume, l'attitude sont des résumés de caractères. L'air, les poses, les intentions, les sentiments des personnages préoccupèrent plus Hogarth que leur visage, leur corps. Mais c'est là une théorie très exagérée. Loin de subordonner, comme on le croit, le physique au moral, Hogarth est surtout possédé par la joie de représenter ce qu'il

voit, sans l'embellir, et le portrait doit être pour lui sincère et véridique. Son imagination n'est pas si compliquée. Il peint simplement pour le plaisir de peindre, de rendre les formes sous l'aspect qui le séduit et avec la richesse de tons et de valeurs qui l'enchantent.

C'est là que réside la complexité de son talent de portraitiste. Il est assez difficile d'en faire l'analyse. M. Armstrong l'explique en montrant que sa méthode comporte trois phases. D'abord, ce serait une esquisse grossière dans laquelle se détacheraient les lignes et les masses principales. Puis viendrait un dessin plus soigné. A la fin seulement, l'artiste se servirait de modèles pour sa peinture. Cette théorie paraît assez juste, si on la rapproche de celle que soutient Hogarth lui-même, racontant les formations de son éducation. Dans ses mémoires il avoue qu'il voulait devenir artiste, sans étudier le dessin comme on le fait ordinairement dans les cours, sans même dessiner d'après nature. « Copier, dit-il, ce n'était guère que verser de l'eau d'un vase dans un autre. » Et il ajoute : « Pour parvenir à mon but, je considérai de quelles différentes manières et à quels différents objets la mémoire peut être appliquée. Et je tombai sur une que je trouvai extrêmement appropriée à ma position et à mon tempérament paresseux, posant tout d'abord comme axiome que celui qui pourrait, par un moyen quelconque, acquérir et retenir en sa mémoire des idées parfaites des objets qu'il a l'intention de dessiner, aurait une connaissance aussi nette de leur figure que l'homme qui sait écrire couramment a celle des vingt-quatre lettres de l'alphabet et de leurs

combinaisons infinies, et serait un dessinateur exact. » Et il précise ainsi son système : « Je m'efforçai de m'habituer à l'exercice d'une mémoire technique et, en répétant en mon esprit les parties dont les objets étaient composés, je pus peu à peu les combiner et les retracer avec un crayon. Ainsi, malgré tous les inconvénients résultant des circonstances que j'ai mentionnées, j'avais un avantage matériel sur mes compétiteurs, à savoir l'habitude acquise de bonne heure de retenir dans mon esprit, sans la copier froidement sur place, la chose quelconque que je voulais imiter. Quelquefois, mais trop rarement, j'avais recours au modèle vivant pour corriger les parties que je ne m'étais pas assez parfaitement rappelées. »

Ce passage de ses mémoires permet de se faire une idée de la méthode employée par Hogarth. S'il dessinait quelquefois d'après nature, il éprouvait toujours le besoin de ne pas tomber dans la froideur d'une copie. Il préférait travailler d'après ses souvenirs, se laisser entraîner par le feu de l'inspiration, et s'il avait recours au modèle vivant, c'était pour lui demander de préciser quelque détail, quelque attitude ou pour faire quelque retouche. Mais il ne nous donne pas tout le secret de ses peintures. Il ne nous dit rien ni de la lumière, ni de l'observation des valeurs. Ce sont là deux éléments non moins importants, qui jouent un rôle considérable dans ses toiles. S'il paraît les avoir laissés de côté, lorsqu'il parle de son art, c'est qu'il ne visait pas à faire des effets de lumière, à étonner le public par sa science des valeurs. Ces qualités résultaient de la joie qu'il avait de peindre,

de considérer le modèle comme un motif pictural, qui prêtait à une variété infinie de tons, clairs ou obscurs, et de demi-teintes.

A cette habileté technique se joignait un don extraordinaire de vie et de ressemblance. Cet éloge a été fait souvent par ses contemporains. Les portraits, qui nous séduisent aujourd'hui par leur caractère intense de vérité, devaient bien donner une image exacte et fidèle des modèles. Dans une lettre à Anne Granville, du 13 juillet 1731, Mrs Delany en fournit ce témoignage : « J'ai relevé lady Sunderland, écrit-elle, de sa promesse de me donner un portrait par Zinck (*sic*), afin de l'avoir par Hogarth. Je trouve qu'il attrape beaucoup mieux la ressemblance. » Elle ajoute que « Hogarth doit lui enseigner le dessin d'après des règles qui lui feront plus profiter en un jour qu'une année suivant la méthode ordinaire ». L'immense succès de la planche consacrée à Simon Fraser, lord Lovat, qui fut décapité, atteste que le public éprouvait pour les portraits de Hogarth les sentiments qu'exprimait Mrs Delany. On se rend compte que les traits de ce vieux lord, aux yeux rusés, à la figure narquoise et fine, au corps lourd et vigoureux, devaient être admirablement rendus. Il est représenté comptant sur ses doigts soit des clous, disent les uns, soit ses aventures, d'après d'autres. La gravure fut populaire, d'autant plus qu'elle ne coûtait qu'un shilling.

Ces portraits sont l'œuvre d'un très grand artiste. Ils sont largement et puissamment peints. L'auteur n'imite aucune école étrangère, ne subit l'influence d'aucun

devancier. Ses types sont pleins de santé, d'un teint frais, bien anglo-saxon. Il ne faut pas les classer en catégories trop systématiques, qui risqueraient d'être fausses. Une subdivision comme celle de Taine, en personnages vigoureux et athlétiques, flegmatiques, endurants et travailleurs, est un peu conventionnelle et exagérée. Ce qui est bien particulier à la Grande-Bretagne, ce sont « ces vives couleurs et cette fraîcheur parfaite », que lady Mary Wortley Montaigue appréciait dans les carnations anglaises qu'elle opposait aux beautés fardées de la cour du Régent.

Hogarth, sans rien emprunter à la palette de Rubens ou de Van Dyck, comme le faisaient ses prédécesseurs, a su trouver ces tons de roses rouges, ces belles coulées de matière pour rendre ces chairs débordantes de santé, ce teint clair, ces corps solidement construits, développés par une gymnastique rappelant celle des Grecs et l'habitude de la vie en plein air. Les portraits de femmes sont encore supérieurs à ceux des gentlemen. Deux d'entre elles sont de véritables chefs-d'œuvre. L'un est la *Fille aux crevettes*, l'autre est la sœur de Hogarth.

La *Fille aux crevettes* (*The shrimp girl*) de la National Gallery est célèbre. Les artistes apprécient dans cette toile une puissante symphonie de tons rouges, bruns et gris, exécutée avec une virtuosité incomparable. Ce buste a également un caractère de vérité frappante pour un public non initié au travail de la brosse et des couleurs. Cette physionomie souriante révèle une de ces natures vigoureuses, franches et honnêtes, telles que Hogarth les

aimait. On sent qu'il a éprouvé un réel plaisir à peindre une fille de son pays, pleine de santé, aux joues fraîches et colorées, heureuse de tenir sur sa tête le produit d'une pêche de crevettes. La joie de se bien porter, d'avoir une nourriture abondante, de vivre près de la mer, d'y respirer un air pur, d'aller à la pêche, d'être libre, de travailler, de récolter les fruits de son labeur, tout ce qui constitue le fond du tempérament anglo-saxon, éclate dans l'attitude gaie et fière de cette jeune fille du peuple.

Le portrait de la *sœur de Hogarth* (National Gallery), n'est pas traité avec moins d'adresse. Les connaisseurs goûtent dans cette toile, comme dans la précédente, une lumière et une couleur d'une beauté étonnante. Le jaune de la robe, le blanc de la fraise en dentelle, le rose du nœud qui orne le corsage, le vert de l'écharpe qui couvre ses épaules, toutes ces tonalités sont réparties de telle manière que son visage paraît comme éclairé par une lumière intérieure. Mais les raisons principales de la prédilection du public pour ce portrait, comme pour celui de la *Fille aux crevettes*, viennent de ce qu'il reconnaissait dans ces œuvres deux types de la race anglaise étonnants de vérité. Ce ne sont pas des personnages féminins, d'une grâce maniérée, d'une coquetterie affectée, mais des filles habituées au grand air et aux sports, dont les chairs respirent la santé et dont le teint est éclatant. C'était là un idéal de beauté indigène, qui ne ressemblait pas aux modèles français et italiens, mais s'apparentait plutôt à ceux des Flamands.

Une autre composition, qui n'est pas moins belle, est

le portrait des *Six domestiques* de Hogarth, à la National Gallery. Ce groupe de six têtes est d'une surprenante intensité de vie. Les yeux des différents personnages sont pleins de réalité et plutôt volontairement inexpressifs. On devine d'après leurs regards, fixés sans doute sur leur maître, que ce sont de dociles serviteurs. Leur visage révèle un esprit d'obéissance et de soumission. Ils paraissent tous disposés à recevoir des ordres et à les exécuter passivement, depuis les jeunes femmes de droite et de gauche, coiffées de leur bonnet, jusqu'aux deux hommes portant perruque, l'un à la figure grosse et épaisse, l'autre aux traits plus fins. Deux physionomies semblent d'un sentiment un peu différent : l'une est celle d'un jeune garçon naïf, l'autre est une femme de chambre à la mine plus effrontée et qui paraît très vive d'allure. Dans l'ensemble, ces six têtes sont le meilleur portrait de groupes dans l'œuvre de Hogarth. Faces rougeaudes et fraîches à joues fermes, chairs de gens bien nourris et reposés, tous ces personnages semblent attachés à un maître qui les soigne bien. Regorgeant de bien-être, pleins de dignité, conscients de leur rôle, faisant leur office avec exactitude, mais en délimitant leurs emplois, ils semblent indiquer que celui qui les commande a souci de leur assurer une vie confortable.

D'autres portraits de groupes, sans être aussi importants, témoignent d'une grande habileté de facture. On peut citer, parmi les plus intéressants, un d'entre eux, appartenant à une collection privée. Il est intitulé *Foyer des acteurs, Drury Lane,* et est la propriété de lord Glen-

conner. Hogarth a dû prendre sur le vif quelques croquis de comédiens et comédiennes et les campe avec beaucoup d'esprit. A gauche, deux jeunes femmes vêtues de robes à paniers et coiffées d'un petit bonnet, s'entretiennent avec animation. Ce sont Mrs et Miss Pritchard, l'une assise, l'autre debout, s'appuyant sur une chaise. Au centre de la composition l'acteur Barry, également debout, fait de la main un geste éloquent. A droite, trois personnages assis paraissent mêlés à une conversation qui a l'air intéressante. L'un est Fielding, parlant à un de ses interlocuteurs qu'on distingue difficilement, l'autre est Quin se frappant la poitrine, tandis que la célèbre Lavinia Fenton lève les mains dans un mouvement de surprise ou d'effroi.

Ces scènes de conversation, qui permettent de grouper des hommes et des femmes, sont très chères à Hogarth. Il en a fait plusieurs; le Comte d'Ilchester en possède une très curieuse. Dans un jardin, près d'une pièce d'eau dans laquelle s'ébattent deux cygnes, non loin d'une barque amarrée à la rive, six personnages sont réunis. A gauche, monté sur une chaise, Mr Villemain tient une lorgnette et regarde le paysage que l'on aperçoit derrière les grilles du parc. Au centre, devant une table ornée de fleurs, sur laquelle sont posés des verres et une bouteille, est assis Stephen, premier lord Ilchester. Debout à droite, Henry, premier lord Holland, tenant un plan d'architecture, le discute avec John, premier lord Hervey, qui lui montre un détail, le coude appuyé sur la chaise sur laquelle est assis Charles, second duc de Marlborough.

Plus à droite, le Très Hon. Thomas Winnington écoute la discussion, assis au pied d'une statue. Ces scènes de conversation, fait remarquer Hogarth, ayant de la nouveauté, eurent du succès pendant quelques années. Il faut citer une *Assemblée d'artistes* (Université d'Oxford), une *Partie musicale* à Fitzwilliam Museum (Cambridge).

On en retrouve une dans la collection de sir Frederick Cook et dans plusieurs toiles représentant différents personnages réunis autour d'une table à l'heure du thé. Il y a dans ces œuvres un sentiment d'intimité, qui rappelle Metsu et Chardin. L'émotion avec laquelle il réunit divers membres d'une famille est touchante par son accent de vérité. Il suffit de regarder ses divers tableaux de famille : *George II et sa famille* (Galerie nationale d'Irlande), la *Famille de Smith* (National Gallery), la *Famille Fountaine* (Mac Fadden, Philadelphie), la *Famille Ashley* (Buckingham palace), la *Famille Devonshire* (coll. lord Frederik Cavendish), la *Famille Graham* (coll. Cte de Normanton), la *Famille Mathias*, la *Famille Shelley* (coll. A. Russel), la *Famille Thornhill* (coll. Willcoks), la *Famille Wesley*, la *Famille Western* (Dublin), la *Famille Price*, la *Famille Wollaston* (New-York). Dans tous ces groupes domine un style naturel et sincère. On dirait que l'artiste a cherché à transposer sur la toile des vertus domestiques : tous ces personnages sont représentés avec le souci de l'exactitude. C'est une peinture familière et qui correspond à leur vie réelle. Qu'ils soient réunis pour le thé ou pour une partie musicale, qu'ils soient à table, qu'ils jouent, qu'ils se travestissent, qu'ils

se disputent ou s'occupent à leurs travaux journaliers, on sent qu'ils ont été rendus d'une manière fidèle.

Son œuvre de prédilection était le portrait du *Capitaine Coram.* « Le portrait que j'ai peint avec le plus de plaisir, dit-il, est celui du capitaine Coram pour l'hôpital des Enfants-Trouvés, et si je suis un aussi pauvre artiste que mes ennemis l'affirment, il est quelque peu étrange que ce portrait, qui est un des premiers que j'ai peints de grandeur naturelle, soutienne l'épreuve d'une concurrence de vingt années et soit généralement regardé comme le meilleur de l'endroit, quoique les premiers peintres du royaume aient exercé tout leur talent pour rivaliser avec lui. » Parmi ses rivaux, il y eut surtout sir Joshua Reynolds. Mais la postérité ne ratifie pas le jugement de Hogarth, et le capitaine Coram est loin d'être préféré à la *Fille aux crevettes* ou à ses *Six domestiques.*

Il est difficile de se faire une opinion de ses portraits, car beaucoup sont ignorés et se trouvent dans des collections privées en Angleterre. Un grand nombre de photographies de ces œuvres est conservé à Londres dans la bibliothèque, formée par Sir Robert Witt, qui comprend plus de cent reproductions de portraits. Mais sont-ils tous de la main de Hogarth ou ne doit-on pas en considérer plusieurs comme des copies ? C'est ce que les enquêtes tentées jusqu'ici ne permettent pas d'établir. Ce qu'on peut affirmer, c'est que dans l'état actuel des recherches, aucun tableau inconnu n'a été jusqu'à présent découvert, qui présente quelque importance.

Dans les galeries particulières, il convient de signaler surtout celle de lord Glenconner, qui possède deux bons portraits. L'un est celui de *Peg Woffington*, l'autre du *duc de Cumberland enfant*. Peg Woffington est représentée en buste de trois quarts, la tête tournée vers la droite. Elle est coiffée d'un petit bonnet, son cou est orné d'un collier de perles. Elle porte une robe à paniers, largement décolletée, avec une fleur à son corsage. Sa physionomie est celle d'une personne fraîche et pétulante de santé.

Le jeune duc de Cumberland a un air plus frêle. Il est figuré à l'âge de treize ou quatorze ans environ, devant le mur d'un château, revêtu d'un habit chamarré d'or. Il met la main gauche sur son cœur et de la main droite tient son chapeau tricorne. Dans le fond de la composition, se tient debout un garde, l'arme au poing, près d'un étendard, sous un arbre.

Il faudrait citer encore un grand nombre de portraits de Hogarth, enfouis dans des propriétés en Grande-Bretagne ; mais comme il n'est pas aisé de les voir, on doit se contenter de quelques indications. On mentionne un portrait de la *Femme de Hogarth* et un autre de la *Mère de Hogarth* chez M. David Rothschild, et ceux de *Mrs Butler*, chez M. Henry Graves; d'*Horace Walpole*, chez Sir Spencer Walpole; de *Sarah Malcolm*, chez Sir Frederik Cook; de *Miss Ray ou la Maîtresse de lord Sandwich*, chez Mr F. B. Henson; de *Marie Stuart*, chez Mr Edwards, de Beaufortbuildings.

Sans chercher à examiner des œuvres jalousement gardées, on peut achever de se faire une idée du talent

de portraitiste de Hogarth d'après tant d'autres toiles, faciles à étudier dans des collections publiques. Il y a un très joli buste de *Lavinia Fenton dans le rôle de Polly Peachum* (Tate Gallery à Londres). Elle porte un corsage très décolleté qui laisse apercevoir un beau collier de perles. Une légère dentelle est posée sur sa tête. Sa robe verte est ornée de brandebourgs et ses manches de galons. Elle a un regard à la fois méfiant et malicieux.

Un autre portrait de femme, d'aspect moins pervers, est celui de *Miss Arnold* (au Fitzwilliam Museum à Cambridge). C'est une nature vigoureuse d'Anglaise robuste, bien équilibrée, moins sentimentale que la précédente et plus raisonnable. Elle est assise, tête nue, la main gauche négligemment appuyée sur le bras d'un fauteuil, la main droite tombant le long de sa robe. Ses yeux expriment une franche gaieté, exempte de minauderie ou de toute coquetterie.

Parmi tant de portraits, qui dénotent un souci de ressemblance et de vérité, un des plus expressifs est celui de *David Garrick et sa femme,* au château de Windsor. Il est représenté assis devant sa table de travail, en train d'écrire. Sa tête est légèrement appuyée sur la main droite, qui tient une plume. Derrière son fauteuil qui n'est pas le meuble donné par Hogarth, orné d'un portrait de Shakspeare, se glisse, d'un air moqueur, sa femme; elle fait un geste pour la lui enlever. Elle est somptueusement vêtue, son corsage est garni de dentelles; à ses bras sont des bracelets de perles.

Une autre œuvre très soignée jusque dans les détails,

représente *Hoadly*, l'évêque de Winchester (Tate Gallery), dont l'attitude grave est rendue par de forts empâtements de couleur. Par la qualité de la matière, le peintre montre qu'il sait être très sérieux, lorsqu'il donne l'image de personnages officiels. Ces tons chauds, ces gestes minutieusement observés apparaissent dans plusieurs autres portraits d'hommes, comme celui de *Lord Holland*, le père de Charles James Fox (collection Arthur Gay à Glasgow et collection Ilchester), *Daniel Lock* (collection Spencer Churchill), lord *Mornington* (collection Wellesley), *Vicomte Boyne* (Galerie nationale de Dublin), *Mrs Dawson* (Galerie nationale d'Edimbourg), *Sir James Thornhill* (collection W. Drury Lowe), *James Quin* (collection Towsend), de *William Jones* (Worcester Gallery, Mass., Etats-Unis) et du *Général Wade* (National Portrait Gallery, Dublin). Il faut encore citer d'excellents portraits de femmes tels que ceux de *la duchesse de Somerset* (collection du duc de Rutland) ; de *lady Thornhill* (collection de lord St. Oswald), de la *Vicomtesse Irevin* (Galerie Hackley, Michigan), de *Mrs Desaguliers* (collection W.-C. Cartwright), de *Mrs Blamire* (collection Widener, Philadelphie), deux portraits de dames, l'un dans l'ancienne collection Léopold de Rothschild, l'autre dans celle de M. Cook, à Richmond, et de charmants portraits d'enfants (*Edward Montagu enfant*, collection du duc de Sandwich, et *Garçon au cerf volant*, collection du duc de Westminster).

VIII

L'ŒUVRE GRAVÉ

Les estampes de Hogarth ont été plus populaires que ses tableaux, car elles se vendaient bon marché ; mais le graveur est bien inférieur au peintre et au dessinateur. Beaucoup, parmi les planches de son œuvre, n'ont pas été exécutées par lui ; celles qui sont de sa main n'indiquent pas un artiste très habile, ni très expérimenté dans les ressources de l'eau-forte et du burin. Ses tailles sont dépourvues de finesse et de légèreté ; il paraît ignorer les valeurs, les ombres et les lumières, et surtout les nuances. Il s'est rendu compte lui-même de sa sécheresse, qu'il formule dans cette théorie : « Les passions, dit-il, peuvent être exprimées avec plus de force par un trait vigoureux et hardi que par la gravure la plus délicate. A les traduire telles que je les sentais, j'ai consacré une attention extrême et, comme elles s'adressaient à des cœurs durs, j'ai préféré leur laisser leur dureté et leur donner de l'effet par une touche rapide, plutôt que de les rendre languissantes et débiles par des traits finis et une gravure molle, chose qui exige plus de soin et de

pratique qu'on n'en peut souvent obtenir, à moins qu'on ne soit homme d'un tour d'esprit très calme. »

Comme il est d'un tempérament plein de vivacité, il reconnaît qu'il manque de ces qualités de précision et de calme qui permettent de pousser une épreuve avec minutie. Il avoue s'être laissé aller à des tailles dures, espérant qu'elles produiront plus d'effet sur un public peu efféminé. Mais il paraît ici confondre avec la dureté la force, qui n'est pas incompatible avec la souplesse d'une ligne ou le fini d'un trait. Il suffit de comparer ses estampes et ses dessins, pour constater l'erreur de sa théorie. Ses dessins obtiennent l'effet qu'il recherche, sans viser à la dureté. Si l'on rapproche les douze esquisses à la plume et l'encre de Chine du British Museum qu'il a exécutées pour *Travail et Paresse* (*Industry and Idleness*), on est frappé de la différence entre les croquis et les planches. M. Binyon, dans son catalogue des dessins de maîtres anglais du British Museum, a bien noté le caractère plein de vie de ces esquisses. Les estampes exécutées d'après ces modèles ne vibrent pas de la même manière.

Hogarth avait le don de saisir les attitudes avec esprit et justesse. Dès sa jeunesse, il nous a laissé quelques amusantes pochades faites au cours d'une excursion près de Londres avec quelques amis. C'est un album de 90 feuillets, acheté par le département des estampes du British Museum en 1840 pour 100 liv. st. Il contient la joyeuse relation de ce voyage de cinq jours le long de la Tamise, à Cuckolds Point, Gravesend, Stoke, Queens-

borough, avec toutes les folies et les plaisanteries auxquelles se livra la bande des touristes. Ces croquis sont intitulés : *An account of what seem'd most remarkable in the five days peregrinations of the five following persons messieurs Tothall, Scott, Hogarth, Thornhill, Forrest, begun on Saturday may the* 27th 1732, *and finish'd on the* 31st *of the same month.* Il faut feuilleter ce recueil pour apprécier la facilité et la liberté de dessin de Hogarth.

Mais dès que son dessin est gravé, même de sa main, il perd toutes ces qualités. Ce défaut a frappé beaucoup de critiques et d'artistes, parmi lesquels Chodowiecki, qu'on a appelé le Hogarth de l'Allemagne. Dans une lettre écrite de Berlin le 6 avril 1779, il fait cette remarque : « Je ne possédais pas, dit-il, dans ma collection d'estampes, un seul morceau de Hogarth. Je n'en avais vu qu'en passant. Depuis qu'on m'a fait l'honneur de me comparer avec cet artiste, j'ai été plus attentif à ses productions et pourtant, à l'heure qu'il est, je n'en possède qu'une seule pièce. Ce n'est pas parce que je ne l'estime pas, mais parce que j'ai manqué d'occasions pour en avoir davantage et que je trouve plus facilement des productions qui me donnent davantage de satisfaction, car autant je trouve Hogarth excellent dans la composition, l'invention et la poésie de ses ouvrages, aussi peu suis-je content de son dessin et de son exécution en général. »

Malgré les imperfections techniques de ses gravures, Hogarth s'obstina toute sa vie à se consacrer au burin. En 1753 il fait valoir les avantages de son procédé et



Cliché Mansell.

LES SIX DOMESTIQUES DE HOGARTH.
(National Gallery. Londres.)

le justifie en montrant qu'il le perfectionne sans cesse : « Dans cet humble sentier, écrit-il, j'avais un avantage. Les perpétuelles fluctuations dans les manières du temps me mettaient à même d'introduire des types qui, étant dessinés au jour le jour, avaient chance d'être plus originaux et moins insipides que ceux qu'on répète d'après les vieilles histoires. Ajoutez à cela que les estampes que j'avais déjà gravées formaient maintenant une œuvre considérable, volumineuse, et circulaient non seulement à travers l'Angleterre, mais par l'Europe. Ces estampes m'étant assurées par une loi que j'avais fait passer auparavant, étaient pour moi une sorte de propriété de rapport. et à mesure que les planches s'usaient, je pouvais les réparer et les retoucher, de sorte qu'en certains détails elles devenaient meilleures que lorsque je les avais gravées pour la première fois. »

La loi à laquelle il fait allusion n'empêcha pas certains éditeurs de vendre des copies ou imitations de ses estampes. Ces contrefaçons sont signalées dans le *London Daily Post Boy* du 14 juin 1735. « Plusieurs marchands d'estampes, lit-on, qui depuis quelque temps tirent leur principal profit de l'injuste plagiat des inventions et des dessins d'artistes ingénieux, par quoi ils dérobent à ceux-ci le bénéfice de leurs labeurs, voyant que ces pratiques scandaleuses leur seront maintenant interdites à partir du 24 juin prochain par un acte du Parlement passé dans la dernière session, et intitulé *An act for the encouragement of the arts of designing, engraving, etching,*

ont néanmoins résolu de continuer leurs agissements pernicieux. »

Les copies des estampes de Hogarth ne sont pas toujours faciles à reconnaître, et c'est ce qui provoquait de perpétuelles réclamations de l'artiste. Il s'emportait non seulement contre ses plagiaires, mais contre ceux qui étaient chargés de graver d'après ses dessins ou tableaux. Aussi préférait-il être lui-même son propre graveur. Il mettait à ce travail plus de soin que de talent. Il surveillait le nombre des exemplaires tirés, tâchait de les livrer en temps voulu. Un article du *Country journal or the Craftsman* du 29 janvier 1731 nous indique ses préoccupations à propos des estampes de *Harlot's progress.* « L'auteur des dix planches sur cuivre, dit la notice, manquant de l'assistance sur laquelle il comptait, est obligé de les graver toutes lui-même, ce qui retardera la livraison des estampes aux souscripteurs, de deux mois environ. L'époque exacte où elles seront livrées sera annoncée dans ce journal. » Venait ensuite cette déclaration : « Il n'en sera pas imprimé plus qu'il n'en a été ou n'en sera souscrit, et l'on n'acceptera pas plus de souscriptions qu'il n'en faut pour que chacun reçoive une bonne épreuve. »

On sait, d'après un document manuscrit, qu'il avait douze cents souscripteurs et que la suite des 6 planches se vendait une guinée. Pour les autres estampes, on connaît aussi les prix qu'elles atteignaient, d'après une liste publiée par John Nicols dans les *Anecdotes* de 1781. Il mentionne : la *Carrière d'un roué,* 2 guinées; le *Mariage*

à la mode, 1 livre, 11 sh. 6 pence; la *Carrière d'une courtisane*, 1 guinée; *les Apprentis*, 12 shillings; la *Marche à Finchley*, une demi-guinée. Quant au reste des gravures de son œuvre, elles variaient entre 6 shillings et 1 shilling.

C'est ainsi que les épreuves des *Quatre phases de la cruauté* ne coûtaient pas plus d'un shilling. En les rendant accessibles à tout le monde, Hogarth voulait faire moins de tirages de luxe réservés à une élite que de se consacrer à une œuvre éducatrice. Le prix modique de ses planches correspond à un besoin de propagande morale par l'image. « Les points principaux dans ces estampes, écrit-il, à propos des *Quatre phases de la cruauté*, aussi bien que dans les précédentes, ont été mis en évidence le plus nettement possible, dans l'espoir que les plus humbles en puissent voir la tendance. On n'a jugé nécessaire en une exactitude minutieuse dans le dessin, ni une finesse de gravure, qui les aurait rendues trop coûteuses pour les personnes à l'utilité desquelles on les destinait. »

D'après cette conception, la gravure est un art populaire, et c'est ce qui explique pourquoi ses estampes ont eu souvent plus de succès que ses tableaux. Elles répondent bien au besoin de John Bull, préoccupé de morale plutôt que d'esthétique, et moins accessible à la sensibilité qu'à l'action. Aux estampes galantes qui font les délices d'autres peuples, il préfère des images d'une exactitude parfois dure, qui accusent certains types et font comprendre à tout le monde, avec beaucoup d'énergie, des plaisanteries âpres sur des ridicules sociaux

On peut les comparer aux meetings et aux conférences publiques, aux sermons, aux traités populaires, tant les qualités artistiques sont subordonnées à un effet pratique. Dans un pays où l'on est habitué à faire des souscriptions pour une œuvre utile, on aime également se consacrer à une propagande pour une idée, si elle paraît bonne. Le ton grave n'exclut pas la gaieté. Les plaisanteries indécentes sont proscrites, mais un rire honnête est permis. L'image devient alors comme une illustration souvent amusante d'un texte sous-entendu. Sur Hogarth, on publia divers commentaires, qui expliquaient chapitre par chapitre les sujets représentés dans ces séries de planches. C'était comme un abrégé résumant les phases de la comédie ou du drame auquel le spectateur allait assister.

Mais ces théories sur les études de caractères et de mœurs dans l'œuvre de Hogarth ne doivent pas faire perdre de vue ses qualités d'expression. En traduisant avec simplicité sur le cuivre, et dans une intention morale ce qu'il voyait dans la vie, il n'est pas resté un observateur froid. Cet amour du mouvement qui domine dans ses toiles se retrouve dans ses planches. Il a même pris soin d'en pénétrer toute la poésie dans son *Analyse de la Beauté*. Les deux estampes qui ornent ce livre représentent, l'une une *Danse rustique*, l'autre le *Chantier d'un statuaire*. Voici, à ce propos, les réflexions que lui suggère l'idée du mouvement dans l'art : « La meilleure représentation, écrit-il, qu'on puisse faire d'une danse, même la plus élégante, a toujours quelque chose de ridicule

et de peu naturel, parce que chaque figure offre plutôt l'image de la suspension d'une action que d'une action même, car s'il était possible de tenir dans une danse chaque personne fixée un instant dans la même position, comme on le voit dans un tableau, sur vingt il n'y en aurait pas une dont les mouvements paraîtraient gracieux. »

Ce passage et les petits croquis qui l'accompagnent sont fort curieux, car Hogarth semble avoir eu ici l'intuition de découvertes ultérieures, comme la photographie et le cinématographe. En prenant quelques instantanés et en décomposant un mouvement, il a eu quelques aperçus très intéressants sur des inventions que l'on ne soupçonnait pas. Ce n'est pas lui qui aurait commis la faute, en peignant des chevaux, de représenter, comme on l'a fait par erreur, le galop volant. Il avait trop bien compris la complexité du mouvement.

Ce qu'il avait si bien saisi dans le domaine physique, il l'a noté d'une manière encore plus vibrante dans le domaine psychologique et moral. Tous ces types qu'il avait créés sur la toile gagnèrent à être connus par les estampes qui, tirées à des centaines d'exemplaires, s'adressaient à un public relativement étendu. La différence des états des planches, la qualité des épreuves le touchaient peu. On était, en revanche, très ému par toutes ces histoires captivantes : *Le Mariage à la mode*, *Travail et paresse*, *la Carrière d'un roué*, *la Carrière d'une Courtisane*, et toutes les autres qu'il serait trop long de rappeler, car l'œuvre est considérable.

On a décrit et fait le catalogue de plus de cent pièces. Cette énumération prouve qu'au XVIIIe siècle il n'était pas toujours besoin, comme on l'a dit, de recourir à des graveurs français, même réputés, pour éditer des estampes. Celles de Hogarth ne sont pas très recherchées par les collectionneurs, et il est inutile d'en donner la nomenclature. Les seules épreuves rares datent du début de la carrière de l'artiste. D'après Nichols, une gravure du maître pour le couvercle d'une tabatière, *la Boucle de cheveux*, exécutée vers 1717, atteignit 33 livres à la vente Gulston, le 7 février 1786. Ireland raconte aussi qu'on paya 25 livres la carte commerciale de Hogarth. Mais ce sont là des exceptions.

Ses estampes sont, comme il l'a proclamé, surtout destinées à la foule. Il s'en sert pour répandre des idées morales. Par ce côté, qui séduisit l'âme anglaise éprise de puritanisme, dans une époque de corruption sociale, il a créé pour ainsi dire l'image de propagande. Comme elle parle aux yeux du public plus rapidement et d'une manière plus frappante qu'un sermon, une conférence ou un livre, elle fut très appréciée. On peut en juger d'après cet avertissement dédié à Hogarth, accompagnant le volume du Rev. John Clubbe, intitulé : *La Physionomie, simple esquisse d'un ouvrage plus vaste sur le même plan*; Londres, 1763 : « Combien vous êtes heureux dans vos portraits, écrit l'auteur ; tous ceux qui en sont le sujet le confessent. Et vos morceaux plus expressément moraux, seuls les gens abandonnés au vice les désapprouvent. Nous ne pouvons peut-être pas désigner

l'homme, la femme qui ont été en partie sauvés de la ruine par ces œuvres. Pourtant, nous pouvons honnêtement conclure de leur tendance morale que beaucoup l'ont été. En effet, ces sortes d'exhibitions prémonitoires corrigent sans la dureté du blâme direct. On les sent et on s'en souvient, alors que les enseignements rigides du dogmatisme seraient rejetés et oubliés.... Chaque scène est une représentation alarmante des conséquences fatales de l'immoralité. Et vous dépassez le très ingénieux auteur de l'*Opéra du mendiant*, qui permet à sa troupe de débauchés d'être heureux trop longtemps et les fait disparaître, sans laisser derrière eux un sentiment d'aversion assez fort parmi les spectateurs. »

Ce rapprochement de Hogarth avec Gay, l'auteur du *Beggar's opera*, est très intéressant et très juste. On a repris à Londres, en 1920 et 1921, au théâtre d'Hammersmith, et à Paris en 1922, la célèbre opérette du XVIIIe siècle. Les spectateurs ont pu se rendre compte aisément que ces deux génies s'apparentent. L'un et l'autre ont su dévoiler les désordres et les vices de la société de leur temps. Chez tous les deux c'est le même entrain, le même mouvement. Mais tandis que l'auteur dramatique, en observant les mœurs scandaleuses, garde un air rieur comme pour les escamoter, le peintre demeure plus brutal et les stigmatise avec plus de profondeur. On sent chez Hogarth cet amour des oppositions heurtées, cette alternance de morale élevée et de plaisanteries burlesques, ce mélange de sublime et de trivial, si fréquent dans l'œuvre de Shakspeare, et qui exprime bien le génie anglais.

IX

L'INFLUENCE DE HOGARTH ET LA CARICATURE ANGLAISE A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

L'école anglaise est très redevable à Hogarth de son développement, qui ne date que du XVIIIe siècle. Il en est le chef véritable. Elle repose tout entière sur des principes nouveaux, posés par lui pour la première fois. Ses devanciers se bornaient à imiter les artistes étrangers, flamands, italiens ou français, et tombaient dans un genre faux et conventionnel. Il eut le réel mérite de proclamer, avec une extrême franchise, qu'il ne fallait témoigner aucun respect pour les modèles anciens et exotiques, s'ils entravaient l'épanouissement d'une peinture sincère, avide de s'inspirer de la nature et non de formules. Son tempérament indépendant renouvela un enseignement périmé. Ses méthodes apprirent à bâtir un art sur un fond personnel. Grâce à elles, il prit ainsi un caractère national.

Son influence s'exerça sur tous les maîtres du portrait, auxquels il fit comprendre que les peintres des siècles pré-

cédents avaient suivi une fausse voie, parce qu'ils manquaient de sincérité. Il ouvrait des chemins inconnus à de jeunes talents dont on devait apprécier la puissante originalité. Son action se fit sentir sur Reynolds, Gainsborough, Romney, Wilson, Raeburn et Lawrence. L'effort de pensée, si particulier à Reynolds, procède beaucoup de Hogarth. Certains biographes considèrent comme hogarthiennes les caricatures qu'il fit à Rome vers 1751, en particulier la *Parodie de l'École d'Athènes*, d'après Raphaël, où les philosophes grecs sont remplacés par des Anglais vivant à Rome. C'est là une interprétation très contestable de l'action exercée par Hogarth. Il ne visait pas à la satire du passé, mais à l'émancipation du temps présent. Il entendait être de son époque, rester Anglais et s'affranchir de toute imitation, quelle qu'elle fût. C'est à cette conception que se rattachent Reynolds et aussi Gainsborough, dont le dessin libre et le coloris chaud n'empruntent rien à un art étranger. On retrouve cette spontanéité dans les jolis portraits de Romney et dans les compositions pleines de grâce de Lawrence. Dans toutes ces œuvres s'affirme un style nouveau, particulier à l'école anglaise. Chez tous ces artistes on découvre une analogie de procédés et une similitude de sentiments, qui leur sont bien propres. Leur caractère commun est de se diriger dans le sens que leur a indiqué Hogarth.

Ce qui a fait sa force, c'est que cette notion d'une peinture sincère et réaliste se trouvait en harmonie avec l'état d'esprit puritain de la plupart des classes en Grande-

Bretagne. On a vu que, dans sa pensée, elle était destinée à instruire la foule. Écrire et raconter le préoccupaient autant que l'observation de la vie sociale. Tout ce qu'il voyait et qu'il représentait ne devait servir qu'à traduire l'âme humaine. C'est ce qui explique pourquoi ses compositions sont parfois surchargées de détails. Toutes les formes qu'il a dessinées d'après nature sont dominées par une pensée dont il veut faire comprendre la signification, souvent obscure. Ici apparaît le danger de cette théorie qui subordonne l'amour de la vie et de la vérité au besoin de raconter et de démontrer. Lorsque les intentions de l'artiste ne sont pas claires, ses sujets deviennent des rébus. Cette tendance fâcheuse persistera dans l'art anglais jusqu'au mouvement préraphaéliste. M. de la Sizeranne observe, non sans raison, que le rébus anecdotique de Hogarth, d'une part, et le rébus psychologique de Burne Jones, d'autre part, toute la peinture anglaise oscille entre ces deux termes.



On a quelquefois regardé Hogarth comme le créateur de la caricature anglaise. Cette théorie est peu admissible. D'abord, la caricature existait en Grande-Bretagne avant le XVIIIe siècle. Ensuite, Hogarth est plutôt un peintre satirique qu'un caricaturiste, comme on l'a vu d'après ses propres explications. Il s'est défendu de dessiner des caricatures, et il les distingue des caractères. Qu'entendait-on par caricature ? Ce terme a besoin

d'être défini. D'après Auguste Filon, c'est Thomas Browne, l'écrivain anglais, qui emploie ce mot pour la première fois au XVII[e] siècle, à propos de pièces italiennes. On le retrouve plus tard dans le *Spectateur* d'Addison. Il est pris dans deux acceptions. Au sens étroit, suivant Johnson au XVIII[e] siècle, il signifie l'exagération de la ressemblance par le dessin. Au sens large, il peut désigner diverses gravures satiriques. Si l'on s'en tient à la première définition, on peut soutenir, avec le critique Everitt, que les œuvres de Hogarth sont satiriques, mais nullement caricaturales. D'une manière plus générale, avec la seconde acception, elles se rattachent à une tradition qui date du moyen âge et qui devait être léguée à de brillants successeurs au XVIII[e] siècle.

Cette tradition est très particulière à l'Angleterre. Elle consiste à mêler à la moquerie la leçon morale. Il s'agit de faire rire, tout en traitant des sujets sérieux. Ainsi au moyen âge, même dans des documents officiels et authentiques, actes de mariage, de vente entre des fermiers et des seigneurs, on rencontre, dans les marges des parchemins, des dessins d'intention comique.

Certains manuscrits du British Museum, comme le ms. Cotton Nero CIV, le ms. Harl. 4379 et 10 E. IV, en présentent de très curieux. Le plus remarquable est le *Psautier de la reine Marie*. Le caractère de ces images est surtout symbolique. Le procédé le plus fréquent consiste à représenter les hommes sous l'aspect d'animaux. Les bordures et les enluminures de beaucoup de psautiers et livres d'Heures montrent très souvent

des sujets amusants dans lesquels des chiens, des ânes, des loups, des lièvres, des ours, des oies, imitent tous les gestes des hommes et parodient leur manière de vivre. Il y a dans l'interprétation de ces scènes peintes un sentiment réaliste qui apparaît encore dans plusieurs bas-reliefs ou dans des sculptures qui ornent les églises, comme dans celles de Wellinglborough, Minster, Ludlow. Quelquefois, l'artiste se permet de traiter des compositions licencieuses, telles que celles de la cathédrale de Hereford.

Un autre thème, qui revient dans beaucoup d'œuvres, est emprunté aux diableries. Satan est travesti de plusieurs façons, tantôt en femme, tantôt en monstre. Les démons, qui l'accompagnent, sont aussi le prétexte de dessins bizarres et fantastiques, destinés à frapper les imaginations préoccupées par l'idée de la mort. La crainte des châtiments réservés à la punition des vices donne naissance à une iconographie où l'effet d'épouvante s'accompagne la plupart du temps d'une note drôlatique, suivant cet amour des contrastes cher aux Anglais. Mais dans toutes ces oppositions et ces sujets satiriques, on ne peut pas encore parler de caricature proprement dite.

La caricature politique, qui à la fin de la Renaissance éclot en France, se développe en Allemagne, en Flandre, dans les Pays-Bas et en Italie, n'existe pour ainsi dire pas en Grande-Bretagne. Au XVIIe siècle, la révolution de 1688 ne provoque même aucun mouvement d'images satiriques. Faithorne travailla à Paris et Romain de

Hooghe en Hollande. Le mot même de caricature est inconnu jusqu'au XVIIIe siècle. Auparavant, on signale des hiéroglyphics, mais ce terme correspond à des dessins très différents, où dominent surtout le symbole et l'allégorie. Ces tendances se retrouvent chez Hogarth et tous ceux qui, après lui, ont publié des caricatures politiques.

Mais si Hogarth n'est pas un précurseur comme caricaturiste, s'il ne doit pas être regardé comme tel, il a du moins créé un genre très apprécié de son temps et qui devait se développer après lui. C'est la satire sociale et morale. Nous avons vu que par ce côté, il avait su plaire à ses contemporains. Cette peinture était une nouveauté et elle répondait à une nécessité. « C'était une époque confuse et féconde, écrit Chasles, où les esprit s surtout en fait d'art et de goût, avaient grand'peine à retrouver leurs principes et fixer leur point d'arrêt. » De ce désordre des esprits, de cette agitation, de beaucoup de scandales, sortit le besoin de tourner en ridicule les mœurs et les caractères.

Ce qui atteste le goût du public pour les images où l'on persiflait les personnages et la vie de l'époque, c'est le succès qu'elles remportaient. Les marchands qui les exposaient ou les vendaient firent fortune. Au début du XVIIIe siècle, les estampes burlesques, éditées par Carington Bowles, s'enlevèrent très rapidement. La mode était aux caricatures. Elles ornaient les éventails des élégantes, décoraient les murs des intérieurs, illustraient les livres, se mêlaient sans cesse aux événements de la

vie quotidienne. On se rassemblait devant les boutiques des libraires qui les étalaient à leurs devantures. Il y avait des expositions permanentes, comme celles de Fores, l'éditeur, qui eut l'heureuse idée de louer des portefeuilles pour permettre aux amateurs de les regarder à domicile.

En France, ces pièces paraîtraient outrées, car, dans ses épigrammes les plus mordantes, l'art du XVIIIe siècle conserve une grâce charmante. Tout ce monde fripon auquel s'attaquent les satiriques reste coquet et gracieux. Le dessin en est agréable. En Grande-Bretagne, il est âpre et dur. A l'ironie et au sourire, l'Anglais préfère la leçon brutale et l'hilarité bruyante. Smollett reproche à Lesage d'être gai et de badiner avec les mésaventures de son héros. Il veut, au contraire, « soulever l'indignation du lecteur contre le caractère sordide et vicieux du monde et montrer le mérite modeste aux prises avec l'égoïsme, l'envie, la malice et la lâche indifférence de l'humanité. » Il s'agit d'appuyer les traits avec énergie et insistance, sans craindre de choquer les bienséances par la brutalité ou la violence des plaisanteries. L'essentiel est de frapper fort, pour transformer la barbarie en civilisation. Le public est au niveau de ce style un peu rude. Il ne s'effarouche pas de ces personnages aux formes odieuses et bestiales, qui reflètent la méchanceté, la stupidité, la débauche, l'ivrognerie. Hogarth l'a habitué à rire d'un rire féroce devant ces physionomies aux traits contractés, qui expriment des tempéraments sauvages et déchaînés

C'est à cette peinture réaliste que se rattache cette école de caricaturistes de la fin du XVIIIe siècle, dont les principaux représentants sont Rowlandson, Gillray et Cruikshank. Talents étranges, composés de perspicacité et d'aveuglement, de réflexion sérieuse à observer les caractères et les déformations, qui pousse à l'excès les particularités humaines, de scepticisme et de passion, de finesse et de force, de préoccupations morales et de drôleries crues. « Tous ces gens, comme le remarquait Taine à propos de certains romanciers de la même époque, se battent bien, marchent bien, mangent bien, boivent mieux encore. Il y a plaisir à regarder ces puissants estomacs : le roastbeef y descend comme dans sa place naturelle. Ne dites pas que ces bons bras fonctionnent trop sur la peau du prochain. La peau du prochain est solide et en tout cas se raccommode vite. Décidément, la vie est bonne. »

Leurs personnages sont gais, pleins de santé et de sensualité, comme dans les kermesses flamandes. Leurs attitudes grotesques nous font rire. Rowlandson (1756-1827) les dessine à grands traits, d'une couleur franche et vive. Ses gravures ont été quelquefois sévèrement jugées. Huysmans les trouvait trop débordantes de vie et susceptibles de bousculer la gravité des convenances. « Rowlandson, note-t-il, traita ses sujets avec un humour féroce, une gouaillerie débordante, une gaieté folle. Ses héros sont en grande partie des hussards qui violent à la bonne franquette des filles étonnées de l'aubaine et se tordant éperdues de joie... C'est une gaieté

débraillée de grosse noce marine, un rire gras. » Il reconnaît, toutefois, que cette « joie ventripotente et massive se lamine, s'affine, tourne souvent, comme dans les planches pincées de Hogarth, à la scène justement observée dans ses épisodes ridicules ».

On ne peut étudier dans les détails l'œuvre immense de Rowlandson, qui se compose de près d'un demi-millier de pièces, mais si on les feuillette au British Museum, on est frappé que, malgré les tons quelquefois criards de certaines planches en couleurs, particulièrement les roses et les vertes, le dessin reste sobre et le trait juste Ses héros sont bien observés et pris d'après nature. Joseph Grego leur a consacré deux importants volumes, reproduisant beaucoup d'estampes les plus caractéristiques. Si l'artiste diffère de Hogarth par ses tendances, en ce sens qu'il se contente de sourire au lieu de s'indigner, il procède de lui par l'intensité de son sentiment réaliste. Au lieu d'appliquer cet esprit de précision et d'exactitude à des épisodes, il s'efforce plutôt de noter les expressions d'une physionomie. Il se plaît à indiquer les formes les plus variées et les plus extraordinaires du visage. Nez longs, épatés ou trognonants, pointus ou boursouflés, bouches fendues jusqu'aux oreilles, se tordant dans un rictus de joie ou de colère, lèvres épaisses et sensuelles, ou amincies à l'excès, yeux écarquillés, ronds ou petits, toutes ces figures expriment un intense bonheur de vivre.

Son œuvre peut se diviser en deux catégories : les pièces de mœurs et les caricatures politiques proprement



Cliché Mansell.

LAVINIA FENTON DANS LE RÔLE DE POLLY PEACHUM.

(Tate Gallery. Londres.)

dites. Les premières appartiennent plutôt au début de sa carrière, les autres au milieu et à la fin de sa vie. Elle fut assez agitée au commencement, car il dissipa de bonne heure, au jeu, un héritage qui lui était échu d'une tante. Il mena une existence très désordonnée en France, où il dut connaître Fragonard dont il subit l'influence. Il fut d'abord portraitiste, puis abandonna ce genre pour l'image satirique. Ses premières planches, qui datent de 1784 et 1785, sont médiocres. Il représente d'après nature des scènes d'ivrognerie, montre « les agréments de la goutte, ou un podagre bien soigné. »

Entre 1786 et 1791, il publia ses compositions les plus pittoresques et les plus nombreuses. Les sujets se rapportent la plupart du temps à des scènes de la vie londonienne. Ici, ce sont des sujets empruntés au théâtre; là il montre un match d'escrime, un combat de boxe; ailleurs, des scènes chez un dentiste, chez un médecin qui coupe une jambe, chez un horloger, dans un tripot de jeu, des danses, des fêtes. Il observe chez un tailleur un personnage d'un embonpoint anormal, qui fait prendre ses mesures en disant: « Un peu plus large ». Inversement, chez une couturière, une cliente énorme se fait tirer les lacets de son corset avec cette recommandation : « Un peu plus serré ». Les costumes, les grands chapeaux fournissent aussi à Rowlandson l'occasion de dessins amusants. Quelquefois ce sont des études de mœurs finement indiquées. Il montre d'une part le citadin joueur rentrant au petit jour chez lui, incapable de se déshabiller seul ; d'autre part, le rural se levant de bonne heure pour

partir pour la chasse (*Quatre heures du matin à la ville — Quatre heures du matin à la campagne*).

Une de ses planches qui eut le plus de succès est *Vauxhall gardens*, où il fait assister le public aux querelles plutôt comiques de personnalités notoires du temps, excitées par la boisson ou par la passion de la danse et du jeu. Une autre tourne en ridicule des musiciens (*Famille italienne*), une autre des danseurs (*Une famille française*). Comme Hogarth, il a un sens national très accentué. Deux dessins de Windsor, de 1786 (*Une revue française — Une revue anglaise*), témoignent d'une médiocre sympathie pour ses anciens amis d'outre-Manche. Ces antithèses entre l'esprit anglais et l'esprit français, chères à Hogarth, reviennent souvent dans son œuvre (*Corps de garde français* et *Corps de garde anglais — Déjeuner anglais*, et *A Table d'hôte ou Repas français à Paris*).

Rowlandson ne s'attaque pas seulement aux travers français, il n'épargne pas ceux de ses compatriotes. Les débauchés, les avares, les gourmands, les fats, les charlatans, les mégères, les coquettes, toute la société corrompue de son temps est peinte dans ces planches légères, où une demi-teinte suffit à indiquer un caractère, une attitude. Deux compositions assez polissonnes représentent : l'une, une mère se jetant sur un individu trop galant envers sa fille ; l'autre, la coupable chassée à coups de pied (*Ne le mérite-t-il pas ? — Elle ne mérite pas cela*). Les idylles de Rowlandson ne sont pas agréablement mises en scène. Dans l'*Hydropisie faisant la cour à la Phtisie*, un personnage ventripotent baise la main d'une

femme malade et très maigre. Dans l'*Amour et la boue*, un couple sordide, hideux et en haillons, paraît échanger des propos galants au-dessus d'une couche épaisse de boue, comme si l'auteur avait pris plaisir à salir davantage ces horribles amoureux. *Libéralité et Désir* est une composition moins repoussante, mais là encore le dessinateur montre un militaire amputé, le visage mutilé, donnant un sac d'écus à une femme qu'il cherche à embrasser, en la saisissant par le cou.

C'est surtout un peintre de genre. Il excelle à prendre des croquis d'intérieur : telles sont ses scènes chez *le coiffeur à Brighton*, chez l'*Antiquaire*, chez *M*me *Véry, restaurateur au Palais-Royal*, ou *la Belle liminaudière au café des* 1000 *colonnes*, chez le *Parfumeur qui vend l'huile de Macassar pour les personnes chauves*, chez le *Chimiste*, l'*Anatomiste*, le *Restaurateur des amateurs*. On voit dans ces compositions que Rowlandson a séjourné en France, où il a subi l'influence de Gabriel de Saint-Aubin. On y trouve quelques traits gracieux, de jolies figures, des attitudes nonchalantes, des bras et des mains très soignés, habillés de dentelles, toute une vie galante, évoquant l'art charmant de nos vignettistes, surtout de Gravelot, qui vécut en Angleterre et a même été classé parfois, par le pays où il reçut l'hospitalité, comme un artiste national, d'après le nom de Gravelott indiqué sur les planches anglaises.

Rowlandson est aussi un illustrateur ; mais son talent est loin d'égaler dans ce genre nos maîtres de la vignette. Parmi ses principales œuvres, on cite souvent une série de

87 planches, les *Volontaires loyaux de Londres et environs*, parues en 1799 avec les uniformes des régiments d'infanterie et de cavalerie ; une autre suite de 50 gravures relatives aux *Misères de la vie humaine* ; une illustration du *Vicaire de Wakefield*. Mais ses meilleures sont un recueil de dessins satiriques destinés à illustrer un pamphlet de Forest, les *Agréments de Bath*, publiés en 1798, et surtout le *Voyage du docteur Syntax*, qui date de 1812 à 1820. Ce voyage du docteur Syntax se divise en trois parties, comprenant chacune un frontispice et vingt ou vingt-trois planches. La première est intitulée : *Voyage du docteur Syntax à la recherche du pittoresque* ; la deuxième, *Voyage du docteur Syntax à la recherche d'une consolation* ; la troisième, *Dernier voyage du docteur Syntax à la recherche d'une femme*. Ce sont les aventures d'un maître d'école, sentimental et romanesque, précurseur des héros de Topfer. Elles ne valent pas les notes spirituelles prises par Rowlandson sur les baigneurs dans la plage de Bath. On retrouve là sa personnalité plus que dans la *Danse de la Mort*, cette suite de douze estampes qu'il publia chez Ackerman.

Rowlandson, suivant la mode du temps, fit aussi des caricatures politiques, Il avait débuté par là en 1784, en attaquant Pitt. C'est l'époque où il publie le *Champion du peuple*, les *Enchères de l'État*, le *Cheval de Hanovre*. Dans le *Cheval de Hanovre* est figurée la lutte entre Pitt et Fox. Pitt est monté sur un cheval qui envoie des ruades. Fox se tient sur un lion. Le *Champion du peuple*, tels sont les mots inscrits sur un étendard que

brandit Fox après son succès que Sam House tambourine.

Il est vrai que le résultat en est imputable à la duchesse de Devonshire. Beaucoup d'estampes de Rowlandson y font allusion. *La meilleure méthode de s'assurer les votes* montre la duchesse tenant Fox dans ses bras. *Le savetier ou la brigue des votes*, est relatif au même sujet. Fox tient sur un genou la duchesse de Devonshire ; sous prétexte de faire raccommoder un de ses souliers par un savetier, elle saisit l'occasion d'offrir de l'argent à sa femme. *La procession après le succès des élections* nous fait assister au défilé de tous les partisans de Fox, à la tête desquels s'avance la duchesse. Son intimité avec Fox est très critiquée encore dans une planche où elle le reçoit en négligé du matin.

Fox est perpétuellement attaqué. Ici il apparaît en *Veilleur de nuit de Westminster*, coiffé du chapeau de la liberté, gardien de la sécurité publique ; là un cocher conduisant à Lincoln un candidat ministériel, ailleurs un Démosthène. Dans *Un spectacle au bénéfice du Champion* qui doit être joué à Covent Garden au nouveau théâtre, les principaux acteurs sont, avec Fox, la duchesse de Devonshire et lord Bute. Dans l'*Influence secrète sur le nouveau Parlement*, George III, assis sur son trône, écoute un serpent, dont la tête est celle de lord Temple. L'Angleterre est symbolisée par une femme endormie que Fox va réveiller. Une autre gravure d'une inspiration différente, intitulée l'*Angleterre réveillée ou la coalition détruite*, fait voir la Grande-Bretagne sous l'aspect

d'une femme qui de la main gauche étrangle lord North et de la main droite saisit Fox par une jambe et le tient en l'air.

Ces gravures ne sont pas des plus heureuses et il abondonna une catégorie de pièces, pour lesquelles il se sentait peu de dispositions. Mais au moment où l'opinion était excitée contre Napoléon, il comprit qu'il fallait à son tour exécuter quelque morceau sur ce thème. Vers 1814 environ, il fit paraître la *Mort et Bonaparte*. La Mort est représentée par un squelette assis sur un canon, les pieds sur des boulets. Elle s'entretient avec Bonaparte, assis en face d'elle sur un tambour. Le général la regarde d'un air soucieux, tandis que dans le lointain flottent les étendards victorieux des Alliés qui viennent de battre les troupes françaises.

Cette manière est assez rare chez Rowlandson, qui est resté pour la postérité le graveur anglais le plus habile à fixer en traits pleins de grâce l'image de la femme. Son tempérament épris de jeunesse et de beauté le porte à donner raison aux filles qui, pour rejoindre leurs amoureux, déjouent les surveillances. Telle est la gravure l'*Amour se moque des cadenas*. L'artiste se plaît à rendre l'expression charmante d'un joli visage, comme dans la fermière à la physionomie séduisante du *Cochon de dime*, dans les dames de l'estampe, la *Curiosité anglaise ou l'étranger décontenancé à force d'être regardé*, ou dans la planche intitulée *Sympathy*, dans laquelle le bourreau jette un regard de convoitise sur la fille dont il va fouetter les épaules. Ce sont ces qualités de fraîcheur et d'amabilité

qui ont fait goûter Rowlandson en France, où certains critiques l'ont apparenté à Debucourt pour la liberté et l'esprit.

En Angleterre, le caricaturiste le plus apprécié est Gillray, dont le crayon répond mieux au caractère national. C'est un patriote qui n'aime pas la France. On lui a prêté les paroles qui figurent au bas d'une légende : « Je suis un citoyen indépendant de la vieille Angleterre. Je n'aime ni les sabots, ni les grenouilles, ni les Français. L'indépendance de l'Angleterre ! De tout le reste, je ne donnerais pas une prise de tabac. »

Avec Gillray (1757-1815) naît la caricature politique sous une forme véritablement constituée. C'est lui qui donne à ce genre un développement qu'il n'avait pas eu jusqu'alors. Il n'abandonne pas tout à fait la satire des mœurs, dans laquelle Rowlandson avait excellé, mais elle n'occupe pas dans son œuvre une place prépondérante.

Les estampes qu'il publia sur ce thème datent de 1789 à 1796. Elles s'attaquent surtout aux modes qui devinrent ridicules. Aux paniers d'un volume démesuré avaient succédé des robes extrêmement légères et étroites, tandis que les coiffures se composaient d'immenses turbans surmontés de gigantesques plumes. Gillray se moqua de leur hauteur extravagante en même temps qu'il s'en prenait aux costumes masculins qui, collés au corps, cherchaient à imiter les toilettes féminines. Une planche intitulée *La nouvelle mode* montre aussi que, dans les robes bien faites, on cherche à faire remonter d'abord la taille,

car elles tombent depuis les seins, puis à la supprimer complètement, en enlevant tout le buste. Dans une gravure intitulée *Parasols pour* 1759 il représente une dame et un jeune élégant à la promenade. On ne voit que leurs immenses chapeaux qui s'élèvent très haut au-dessus de leur tête et viennent cacher leurs épaules, leur tenant lieu de manteaux. Une autre pièce de 1796 fait la charge des corsages à trous ou à poches pratiquées dans les robes à la hauteur des seins. Elle est intitulée : *La maman à la mode* ou *les avantages de la mode actuelle.* Elle peut, grâce à ce système, nourrir son bébé sans ouvrir son corsage. La tête reste toujours coiffée du turban orné d'une grande plume s'élevant en l'air. En 1801, Gillray s'en prend aussi aux parties de concert le soir, où des professionnels et amateurs jouent du piano-forte, du violon et de la flûte, en faisant des gestes comiques, dont la vivacité est gênée par l'étroitesse des vêtements. Dans les clubs, où des membres boivent et fument, les attitudes témoignent, au contraire, d'une absence de gêne.

Parfois Gillray se souvient de Hogarth qu'il imite dans quelques compositions, comme celle de 1803, *Dilettantes de théâtre*, et celles de 1805, *Harmonie avant le mariage* et *Harmonies matrimoniales.* La première rappelle la planche de Hogarth : *Comédiennes s'habillant dans une grange.* C'est une assemblée en désordre d'acteurs, d'actrices, dont l'une chausse ses brodequins, et de musiciens jouant de divers instruments. Dans les autres gravures, qu'on peut rapprocher du *Musicien enragé,* Gillray montre les futurs époux l'un chantant, l'autre jouant de la harpe,

tandis qu'après le mariage, le mari se bouche les oreilles car sa femme se met devant un clavecin et leur enfant crie au bruit d'une crécelle. Il faut aussi citer, en 1807, l'estampe intitulée : *Amateurs examinant une collection de George Morland*, où Gillray se moque de ces prétendus connaisseurs qui, à une exposition de peinture, s'arrêtent en admiration devant les œuvres du maître, sans discernement. En 1810, il attaque encore les chapeaux gigantesques des hommes et des femmes dans la gravure intitulée : *Les Invisibles*, où les têtes des personnages sont presque cachées.

A part ces pièces sur les modes, la plupart de celles qui constituent son œuvre sont politiques. Sa cible préférée est la famille royale. De 1785 à 1788, c'est l'union du prince de Galles avec Mrs Fitz Herbert qui lui fournit ses sujets de caricatures. La passion du prince pour cette dame catholique, ses intrigues qui le conduisirent à une mésalliance, tous les détails du mariage sont tournés en ridicule. Tantôt, dans les *Folies d'un jour*, ou le *Mariage de Figaro*, c'est le prince qui passe l'anneau de fiançailles au doigt de la jeune femme ; tantôt, le dessinateur fait allusion aux discussions sur le point de savoir s'il y a eu ou non mariage. Ailleurs, dans le *Matin après le mariage*, Gillray n'a pas oublié le *Mariage à la mode* de Hogarth. Le sous-titre de cette composition est « une scène sur le continent ». Il convient de signaler aussi l'estampe *Didon abandonnée. Sic transit gloria reginæ*. L'héroïne est assise sur un morceau de bois. Une tempête se déchaîne contre elle. Pitt et Dundas soufflent dans sa direction un mau-

vais vent, qui emporte les plumes et la couronne du prince de Galles. Au loin, une barque dont la voile est déchirée et intitulée « Honor », transporte le Prince et son parti vers le château de Windsor. Fox dirige le gouvernail.

La famille royale ne fut jamais épargnée par Gillray. Dans le *Concert de musique ancienne*, inspiré encore d'une planche de Hogarth, le *Musicien enragé*, le roi et la reine écoutent la musique, assis sur un canapé surmonté d'un dais couronné au-dessus duquel un diable agite des bourses. Derrière eux, Pitt, en sa double qualité de ministre des finances et de chancelier de l'Échiquier, joue de deux instruments. Trois chiens dont le collier porte cette inscription : « G. R. Windson », aboient tandis qu'un quatrième se sauve, une casserole attachée à la queue. Le duc de Richmond, le marquis de Lansdowne discutent, Sir J. Mawbey tire la queue d'une bête qui pousse des cris. Dundas et lord Longhborough se disputent à coups de brosse. Le chancelier, lord Thurlow, brandissant deux balais, fait hurler deux enfants. Deux autres personnages chantent.

Dans une *Nouvelle manière de payer la dette nationale*, Gillray montre le couple royal sortant du Trésor, chargé d'or. Pitt, pour plaire au roi et à la reine, leur donne un sac énorme qui ajoute à leurs revenus. Les poches du roi sont trop pleines, il laisse tomber à terre plusieurs pièces; la jupe de la reine ne peut plus les contenir toutes, beaucoup glissent à terre. A droite, le prince de Galles est mis en scène, les vêtements en haillons, et le duc d'Orléans lui présente une traite. L'estampe est dédiée à

Necker. D'après l'inscription, le dessin est d'Heliogabalus et la gravure de Sejanus, ce qui donne plus de piquant encore aux allusions.

Malgré les sommes considérables que touchait le ménage royal, ses économies étaient légendaires. Gillray en donne l'idée lorsqu'il la représente à table sous le titre : *La Tempérance se réjouit d'un repas frugal.* Le luxe des couverts, de la vaisselle, et de l'argenterie contraste avec la maigreur du menu. Il consiste en une salade et des œufs, mais bien servis. Une aiguière est remplie d'eau et constitue toute la boisson. Une assiette minuscule contient un peu de beurre. Le fauteuil du monarque est couvert d'une housse. Un vase de fleurs tient lieu de feu. Un tableau représente les Hébreux recevant la manne. Derrière la reine est suspendue une table indiquant le total des intérêts à cinq pour cent.

A la modestie de ce repas il oppose le dîner copieux du prince de Galles. Dans les *Horreurs de la digestion chez un voluptueux,* le prince apparaît bedonnant devant une table chargée de victuailles, de vins et d'alcools. Il se cure les dents avec une fourchette. On aperçoit une quantité de notes et factures impayées.

Outre ces pièces contre George III, sa femme et sa famille, Gillray exécuta des caricatures relatives à la politique générale. Pour la politique intérieure, il attaque à la fois Fox et Pitt. Dans *Enlisement et Désespoir* Fox est tombé dans un bourbier où il va s'enfoncer et crie : au secours ! Son chapeau, sur lequel sont inscrits ces mots : « Ça ira ! » surnage encore. Il a perdu le livre de

ses évangélistes : Saint Paine, Saint Price, Saint Priestley, Saint Petion. A droite, sur une tour, flotte le drapeau de la liberté, surmonté d'un bonnet; tout auprès, une échelle, dirigée vers la lune. On retrouve encore Fox dans l'estampe *Britannia entre Charybde et Scylla*. Pitt apparaît dans une barque comme un pilote, conduisant une femme qui symbolise l'Angleterre, au milieu de deux rochers dangereux. A droite, c'est Charybde, ou le pouvoir arbitraire de la couronne. A gauche, c'est Scylla, ou le rocher de la démocratie, surmonté d'un bâton couvert par un bonnet rouge. Trois chiens à têtes d'hommes, représentant Fox, Sheridan et Priestley, essaient en vain de se jeter sur le bateau de la Constitution.

Pitt n'est pas plus épargné. Dans une image de 1793, inspirée d'un passage de la Révélation, il galope à cheval, comme la Mort, brandissant une épée enflammée et répandant la famine. Son coursier est un cheval blanc de destruction, emblème du Hanovre. Il est suivi de Dundas, en Satan, et des lords Kenyon, Longhborough et Burke. A côté de lui, sur sa monture, se tient le prince de Galles ; à terre gisent Wilberforce, Fox, Sheridan, lord Landsdowne, et près d'eux beaucoup de porcs renversés.

Pitt apparaît encore dans la *Fin de la farce irlandaise de l'émancipation catholique*. Une procession s'avance, ayant à sa tête lord Grenville, revêtu d'habits pontificaux et se préparant à entrer dans le Paradis dont Saint Pierre ouvre la porte. Mais leur marche est arrêtée par une main qui brandit un glaive ; les emblèmes des romanistes,

parmi lesquels la tiare, sont trouvés d'un poids insuffisant, après avoir été mis dans un des plateaux d'une balance, dont l'autre contient la couronne et la Bible. Pitt, aidé de Hawkesbury et Addington, souffle vigoureusement contre les défenseurs de la pétition catholique.

C'est surtout contre la France que les attaques de Gillray sont les plus nombreuses et les plus mordantes. La Révolution et l'Empire lui inspirent plusieurs compositions pleines de verve. Contre l'Assemblée nationale il publia deux pendants, l'un intitulé : *L'Assemblée nationale pétrifiée ;* l'autre : *L'Assemblée nationale revivifiée.* Dans le premier, un barbier s'écrie devant ses interlocuteurs effarés : « Le roi s'est enfui ! » Dans le second, un cuisinier chante avec joie : « Le roi a été pris ». Le *Zénith de la gloire française ou effet de perspective* est d'une violence inouïe. A une lanterne sont pendus les corps d'un cardinal, d'un religieux, d'un juge, tandis qu'un sans-culotte, assis sur le réverbère, joue du violon. Dans le fond de la scène, apparaît la guillotine au haut de laquelle flotte un drapeau avec ce mot : Égalité. Le condamné est Louis XVI. Dans la foule on ne distingue que des bonnets rouges.

Le parti whig est tenu pour responsable des difficultés causées à la Grande-Bretagne par la Révolution française. En 1795, les *Causes réelles de la hausse actuelle des denrées* montrent Fox, Sheridan, Grey, Erskine, lord Landsdowne sous l'aspect de fourriers de la France, essayant de lui procurer à des prix excessifs le bétail dont elle a besoin. En 1796, les *Horreurs promises de l'in-*

vasion française contiennent encore des traits contre le parti whig. Tandis que les troupes françaises arrivent de Saint-Jame's Palace en flammes et marchent sur les clubs, le chef whig est en train de frapper sur Pitt, qui est attaché à un arbre de la liberté, le torse nu, tandis qu'entre ses jambes un petit coq, dont la tête désigne Taylor, chante en toute sécurité. Les soldats de la République ont pénétré dans le club blanc et jeté les princes du haut du balcon. Ils ont pendu aux réverbères Canning et Jenkinson. A gauche, à un autre balcon, siège le club whig. Au centre, lord Landsdowne se tient près d'une guillotine qui vient d'exécuter lord Longhborough. Trois têtes, celles de Sydney, Windham et Pepper Arden, sont exposées au balcon. Burke le philosophe a été jeté en bas et retombe sur un bœuf qui, d'après une inscription, représente le duc de Bedford.

A cette estampe se rattache une série de quatre autres intitulées *Les conséquences du succès d'une invasion française*. Les deux premières montrent l'occupation, l'une de la Chambre des communes, l'autre de la Chambre des lords par l'armée des sans-culottes ; la troisième est une profanation des églises ; la quatrième met en scène des Anglais de tous les âges et de toutes les conditions, obligés de travailler la terre sous les ordres d'un républicain qui surveille leur besogne de cultivateurs.

Un Français de cette époque, et des plus malmenés, est Hoche. Il fait le sujet d'une pièce intitulée : *L'Apothéose de Hoche*. Le bas de la composition donne une idée des plaines vendéennes, couvertes de sang et de cadavres, de mai-

sons en ruines ou en flammes. Un monstre symbolisant la guerre et la famine verse le contenu d'une fiole sur les malheureux habitants. Assis sur une sorte d'arc-en-ciel, Hoche est transporté au paradis jacobin. Il laisse tomber à terre ses lourdes bottes et paraît chanter en s'accompagnant d'une guillotine, comme d'une lyre. Il porte deux pistolets à la ceinture et est entouré de chérubins coiffés du bonnet rouge. A droite, apparaissent de nombreux décapités tenant d'une main une palme, de l'autre leur bonnet ; à gauche, ce sont d'autres victimes, s'avançant en procession. Dans le haut de la gravure, l'autel de l'Égalité est environné d'une gloire et gardé par des monstres, entourés de chérubins à têtes d'animaux.

Les coups les plus terribles que porte Gillray sont réservés à Bonaparte, qu'il désigne sous le sobriquet de *Little boney*. Au début de sa carrière, quand il est envoyé comme général en Égypte et que la flotte française est cernée dans la baie d'Aboukir, les caricatures ne sont pas encore très agressives. Dans *La disparition des plaies d'Égypte ou la destruction des crocodiles révolutionnaires*, Nelson, le héros de la victoire du Nil, brandit de la main gauche un bâton, pour anéantir les crocodiles qui ont essayé de l'attaquer. *John Bull à table* met en scène un Anglais auquel Nelson offre des navires comme un plat pour son repas. Pendant le Consulat, la satire demeure encore modérée. Le *Triumvirat français* nous fait assister à une séance du conseil. Cambacérès et Le Brun tiennent à la main une plume, une feuille de papier blanc, sans

rien écrire. Bonaparte est en train de rédiger une nouvelle Constitution. Il foule à ses pieds la Constitution de 1793 et les Droits de l'homme. Sous la table, deux forgerons sont en train de préparer des chaînes pour la France et l'Europe. Depuis le moment où Bonaparte a été nommé consul à vie jusqu'au jour où il sera proclamé empereur, le ton des gravures dirigées contre lui devient plus vif.

Une de celles qui eut le plus de succès est une parodie du festin de Balthasar, publiée le 24 août 1803. La scène se passe à Londres. La table est chargée de plats figurant certains monuments de Londres, comme la Banque d'Angleterre, le Palais de Saint-James, la Tour de Londres. Bonaparte préside, son aigle derrière lui. Il se retourne pour regarder une main qui écrit sur le mur : Mene, Thekel, Upharsin ». A cette vue, il laisse tomber son verre. A sa gauche, Joséphine continue à boire du marasquin. Derrière le couple, des hussards présentent les armes. Au-dessus de la tête de Bonaparte, une balance dont un des plateaux symbolise le despotisme, est entraîné par l'autre, qui porte la couronne royale. Deux autres images très populaires furent les fameuses planches *Le roi de Brobdignac* et *Gulliver*. Ici, c'est le roi George III tenant Bonaparte comme un pygmée dans la paume de sa main, et l'examinant avec une loupe, en lui faisant de sévères observations. Là, le roi George, la reine et quelques dames de la cour assistent, en éclatant de rire, aux manœuvres du nain Bonaparte qui s'agite dans une barque minuscule, évoluant dans un petit bol de punch placé devant leurs majestés. C'est le moment où Bonaparte est devenu



Cliché Mansell.

HOADLY, ÉVÊQUE DE WINCHESTER.

(Tate Gallery, Londres.)

Napoléon. Gillray, en l'appelant *Tiddy Doll, le grand fabricant de pain d'épices français*, le fait voir en train de tirer du four sa dernière fournée de rois, les Électeurs de Bavière, de Wurtemberg et de Bade. Ils apparaissent avec leurs couronnes sur la pelle du boulanger. Les boulets de canon servent à entretenir le feu Talleyrand pétrit la pâte pour faire d'autres rois. Dans une autre estampe, Napoléon est occupé à faire planter un arbre généalogique, aidé de Talleyrand qui, avec une bêche, creuse la terre. Les diverses branches de l'arbre portent de nombreuses couronnes. De la poche de Talleyrand sort un projet de plantations impériales.

Après Gillray, la caricature est représentée par George Cruikshank (1792-1878), fils d'un artiste, Isaac Cruikshank. Il reprend la tradition satirique de ses prédécesseurs, mais adopte un style tout à fait différent et moins gai. Ses planches, d'un dessin moins soigné et souvent plus faible, dénotent des intentions plus sérieuses. Sa manière appartient à une nouvelle période dans l'histoire de la caricature anglaise. L'artiste rit moins bruyamment et attaque rarement les personnes. Ses sujets se rapportent aux saisons, à des vues de Londres, particulièrement le dimanche, à des études sur Bow Street le matin, sur la danse, les goûts, les modes, les chapeaux, le confort, l'alimentation, l'éducation, le mariage, la phrénologie. Une série de planches intitulée : *La plus grande plaie de la vie*, montre des chats brisant la vaisselle et mangeant les provisions, une bonne présentant à sa patronne un militaire comme un soi-disant cousin, des bavardages

de portières, la lecture d'un roman sentimental, un agent terrifiant des gens endormis en leur faisant observer que la porte de leur maison est restée ouverte. Il raconte la course échevelée de John Gilpin, qui parcourt à cheval la ville et la campagne, poursuivi par les quolibets des populations. Une suite de gravures non moins comiques, intitulée *Aventures de Mr Lambkin,* retrace l'histoire d'un élégant qui poursuit avec assiduité une jeune fille au bal, à Kensington Garden, dans les salons, les théâtres, se livre à la boisson, se fait présenter à une danseuse du corps de ballet, est arrêté pour tapage nocturne, conduit devant un juge, fréquente une société de débauchés, est ramené chez lui ivre-mort, est obligé de se faire soigner, monte à cheval, boit du lait, se guérit, s'excuse auprès de la jeune fille qu'il a cessé de voir et finit par l'épouser.

Cruikshank a surtout des qualités d'illustrateur, quoique ses traits soient parfois d'une maladresse presque enfantine. Telles sont ses estampes sur *la Vie à Bath, le Joyeux mendiant, Bombastes furioso.* Dickens admirait son talent, et en lui demandant des dessins pour un de ses ouvrages, déclare qu'il aurait hésité à se présenter devant le public, s'il ne s'était senti soutenu par la présence d'un artiste comme Cruikshank. C'est là un éloge bien exagéré. Si l'on peut noter de lui quelques jolies effets de nuit, des scènes de violence et de terreur bien composées, de curieuses ombres et silhouettes, il choque sans cesse par une absence de perfection et de proportion. Il subit involontairement, lui aussi, l'influence de Hogarth. Ce qui domine dans son œuvre, ce sont les intentions

morales et satiriques. Il s'en prend à la spéculation, aux unions mal assorties, aux charlatans, aux brigands de toutes catégories, à l'insuffisance de la police, au truquage des poids et mesures, aux combats de boxe, aux militaires, aux gens de théâtre, aux habitudes électorales, aux mauvaises méthodes d'éducation, à l'ivrognerie.

Avec Cruikshank disparaît le dernier représentant de l'humour anglais. Jusqu'alors il révélait deux tendances, l'une débordante de gaieté, l'autre profonde et brutale. Après les maîtres caricaturistes, viendront John Doyle, dont le fils Richard dessine la couverture du *Punch*. John Leech y collabore et publie des dessins où les ridicules du jour sont palliés et enjolivés. Ainsi au XIXe siècle, à une époque où l'art anglais est entré en décadence, la caricature survit, et au moment où il ne comptera plus de grands portraitistes comme jadis, et où le monde de la cour aura disparu, le *Punch* fera rire la nouvelle société.

L'école anglaise est généralement mal connue en France, car elle est médiocrement représentée dans nos collections publiques et privées. Lorsqu'on va l'étudier outre-Manche, on peut se rendre compte des traits principaux qui constituent son originalité. Elle ne date que du début du XVIIIe siècle et c'est à Hogarth, il ne faut pas l'oublier, qu'elle doit d'avoir pris conscience de sa personnalité et d'avoir échappé à l'imitation des formules empruntées à l'étranger. D'avoir donné naissance à tant de maîtres brillants, portraitistes pleins

de talent comme Reynolds et Gainsborough, caricaturistes spirituels comme Rowlandson et Gillray, qui peuvent se réclamer du fondateur de leur école, ce serait déjà un titre suffisant pour lui faire une place à part dans l'histoire de l'art.

Son mérite essentiel, pour beaucoup de critiques, consisterait surtout dans ses qualités de chroniqueur et de moraliste. L'ami de Fielding, le contemporain de Johnson fournit d'authentiques documents sur la vie de ce temps, les mœurs, les conditions sociales, les différents degrés du bonheur et du malheur. Ce qui constituait l'intérêt de ces images exactes, pour les Anglais du XVIIIe siècle, c'était leur but pratique. En faisant le tableau des vices, elles les présentaient comme des objets de blâme, et ainsi suggéraient des jugements moraux. C'étaient comme des leçons d'une haute portée, où les passions étaient étalées dans toute leur laideur, mais embellies par la peinture.

Doit-on conclure que toutes les règles et tous les préceptes moraux occupent le premier plan, et que le dessin et la couleur n'y sont que les éléments secondaires.

On lui a reproché parfois d'être un méchant dessinateur, mais ses esquisses légèrement indiquées ou ses croquis plus poussés témoignent d'une extrême habileté. Au British Museum, beaucoup d'études à la sanguine, groupes de têtes, bustes d'enfant et de jeune fille, scènes de tribunal, silhouette de femme, portrait de lord Lovat, révèlent une fermeté de traits et une sûreté de crayon

étonnantes. On ne trouve pas chez lui les exagérations de Rowlandson et de Gillray. Il s'est toujours défendu de déformer la nature, voulant marquer les types profondément, mais non en faire la charge. Il indique sans dire trop ; il redoute les traits qui dépassent la réalité, car au lieu d'obtenir plus de force et des effets plus saisissants, ils paraissent excessifs et invraisemblables. Il préfère rester dans une note juste et conforme à la vérité.

C'était un tempérament franc et honnête, et sa couleur reflète bien cet état d'esprit. Il n'use pas d'expédients pour chercher des tons chauds et enveloppants qui, mêlés de bitume, finiraient par se craqueler et rendre ses œuvres invisibles. Il se méfie de toutes les mixtures et préfère les tonalités pures. Celle qu'il affectionne est rougeâtre comme de la brique, et lui est très particulière, ainsi qu'à plusieurs artistes anglais. Elle apparaît mêlée à des gris et des bruns, très délicatement maniés, dans le célèbre chef-d'œuvre *la Fille aux crevettes*. Là, comme dans quelques-uns de ses plus importants portraits, Hogarth se révèle un grand peintre. Au lieu d'imiter, comme on l'avait fait avant lui, les élégances à la Van Dyck, il se montre tout à fait personnel. Sa peinture robuste et crue est bien appropriée au génie anglo-saxon.

Ce qu'il admire le plus en elle, c'est l'éloquence de ses moyens d'expression. Tandis qu'en France l'art est charmant et spirituel, en Angleterre il est sincère et brutal. Hogarth a su réjouir les yeux du spectacle saisissant des passions les plus basses. Certaines de ses physionomies,

surtout les plus odieuses et les plus féroces, traduisent des pensées de haine, de convoitise, qui font voir dans l'homme une bête stupide ou folle. Les romanciers ont habitué le public à l'étude des laideurs de l'âme humaine. Il se trouve ainsi entraîné à aimer ces formes vivantes, qui mettent en relief dans toute leur horreur les vices même les plus répugnants. Les regards n'en sont pas choqués et, s'il y a des délicats pour traiter ce style de barbare, on peut répondre que cette peinture, au lieu d'avilir les mœurs, a contribué, par sa hardiesse et sa véhémence, à les épurer et à les affiner.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 417.